

School of Theology at Claremont



1001 1355276



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT

California

MANUEL D'ART BYZANTIN

N
6250
D5
1925
v.1

MANUEL D'ART BYZANTIN

PAR

CHARLES DIEHL

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

2^e ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

TOME PREMIER



PARIS

LIBRAIRIE AUGUSTE PICARD

Libraire des Archives et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE, 82

—
1925

PRÉFACE

L'art byzantin, pendant de longues années, a été considéré comme un art immobile, impuissant à se renouveler, et qui, sous la stricte surveillance de l'Église, borna son effort millénaire à répéter indéfiniment les créations de quelques artistes de génie. Assurément cette conception surannée ne trouve plus guère de partisans aujourd'hui. Pourtant les historiens récents de l'art byzantin y reviennent en quelque manière, par un détour, lorsque dans la plupart des œuvres de cet art postérieures au vi^e siècle, ils ne veulent retrouver autre chose que des répliques de prototypes perdus. Au vrai, l'histoire de l'art byzantin offre infiniment plus de complexité et de souplesse. Certes il fut, nul ne le conteste, bien des fois imitateur et copiste ; mais il fut, davantage encore, capable d'originalité et d'invention créatrice. L'admirable floraison artistique qui marque le siècle de Justinien ne l'épuisa point. La magnifique renaissance qui accompagna l'époque des empereurs macédoniens et Comnènes trouva des sources d'inspiration inconnues à l'âge antérieur, et révéla des qualités que cet âge n'avait point connues. Enfin, au xiv^e et au xv^e siècles, l'art byzantin, dans une évolution suprême, apparut capable de se transformer et comme prêt à se renouveler. L'art byzantin n'est donc point, comme on le pense trop souvent, un art mort-né, qui, après un fugitif éclat, s'est survécu en une longue et stérile décadence ; c'est un art vivant, dont le développement suit une courbe logique, continue et progressive, et dont il

faut, comme pour tout organisme vivant, étudier l'évolution et les transformations successives.

Ce sont ces considérations, d'importance essentielle à mon gré, qui ont déterminé le plan et le caractère du présent livre. Il est moins un manuel qu'une histoire de l'art byzantin. Assurément on y trouvera, et sans peine, les renseignements pratiques que le lecteur attend légitimement d'un livre qui s'intitule *manuel* ; on les trouvera seulement groupés selon l'ordre historique plutôt que selon l'ordre systématique. Et aussi bien est-il plus instructif peut-être et, à mon sens, plus scientifique, de présenter, par exemple, dans son développement chronologique, l'histoire de l'architecture byzantine que d'analyser dans un même chapitre, sans souci des temps, les formes diverses et les partis différents de la construction. Il sera aisé à celui qui s'intéresse plus spécialement aux monuments de la miniature, de l'ivoirerie ou de l'émaillerie, de retrouver, dans chacune des parties de ce livre, les chapitres particuliers consacrés à ces diverses branches de l'art. Il eût été déplorable, à mon avis, en étudiant sous une rubrique unique l'ensemble des manuscrits illustrés ou des ivoires ou des émaux byzantins, de supprimer le lien qui unit ces monuments au développement général de l'art. Au système des monographies spéciales, relatives à telle ou telle catégorie d'ouvrages d'art, volontairement on a préféré une exposition plus historique, où apparaîtra, dans l'unité de son harmonieux développement, l'art byzantin aux différentes époques de sa vie. Mais le lecteur curieux de ces monographies spéciales les rencontrera aisément à la place qu'elles occupent dans chacune des sections de l'ouvrage, et il pourra, s'il lui plaît, les consulter en se dispensant de lire tout le reste.

On a toutefois écarté à dessein de ce livre certaines séries de monuments qui, tout en se rattachant à l'histoire de l'art, ont semblé former un domaine plus spécial. Ni la numismatique ni la sigillographie byzantines, d'ailleurs étudiées dans

des travaux excellents, n'ont pris place dans le cadre de ce manuel. Pareillement, et pour d'autres raisons, d'autres branches d'art, comme la verrerie ou la céramique, que nous connaissons à peine, n'y figurent point. Et enfin il a paru tout à fait inutile de dresser, en particulier pour les arts mineurs, le catalogue complet des monuments, qui nous ont été conservés, et parmi lesquels beaucoup souvent sont médiocres. On a retenu ceux-là seulement qui ont une valeur pour l'art ou pour l'histoire, et à des énumérations fastidieuses, qui n'apprendraient rien, on a préféré quelques analyses précises et une définition des caractères généraux qui distinguent chacune de ces branches de l'art.

Une dernière remarque est nécessaire. Les découvertes faites en ces dernières années ont enrichi prodigieusement et éclairé sur bien des points l'histoire de l'art byzantin ; elles ont donné naissance aussi à nombre d'hypothèses hasardeuses, de théories sensationnelles, où il n'est point toujours aisé de démêler la part qu'elles contiennent de vérité. Il a été impossible dans ce livre de discuter à fond toutes ces nouveautés retentissantes, et plus d'une fois il a fallu prendre parti sans pouvoir donner par le détail les raisons du parti qu'on prenait. Mais ce n'est jamais, j'ai à peine besoin de le dire, sans de sérieux motifs et sans un examen attentif du problème que les conclusions exposées ont été adoptées. Toutefois, il serait vain de dissimuler que beaucoup de points demeurent encore étrangement obscurs dans l'histoire de l'art byzantin, et que sur bien des questions les solutions proposées ne peuvent être que provisoires. On s'est appliqué surtout ici à faire connaître l'état le plus actuel de nos connaissances scientifiques, à résumer avec précision les données les plus récemment acquises, et qui ont semblé suffisamment certaines. A cet exposé l'avenir sans doute changera bien des choses : c'est l'inévitable destin de tout livre de cette sorte. Mais s'il a mis au point clairement, exactement, consciencieusement, ce que nous savons à cette

heure sur tant de difficiles problèmes, peut-être ne paraîtra-t-il point absolument inutile.

L'illustration de ce volume a été pour moi une sérieuse et constante préoccupation. A côté des monuments bien connus, mais trop célèbres ou trop caractéristiques pour qu'on pût se dispenser de les reproduire, il a paru intéressant de faire à l'inédit aussi large place que possible. On trouvera ici, en particulier pour l'illustration des manuscrits, un certain nombre de documents photographiés tout exprès sur les originaux de la Bibliothèque Nationale ou de la Vaticane. D'autres figures reproduisent les excellents clichés pris récemment par M. Le Tourneau à Salonique ou par M. Ebersolt à Constantinople. M. Van Berchem, pour les monuments de Syrie, le P. de Jerphanion, pour les fresques de Cappadocie, m'ont communiqué de bonnes photographies. Enfin M. Millet a mis gracieusement à ma disposition les richesses de la Collection des Hautes-Études, où j'ai puisé largement. A tous, et à bien d'autres encore que je ne puis nommer, j'adresse ici mes remerciements, et je les adresse aussi à M. Picard, mon éditeur, qui n'a rien épargné pour que cette illustration, très abondante, eût le caractère scientifique qui lui donnera, je l'espère, quelque intérêt.

PRÉFACE DE LA SECONDE ÉDITION

Quinze ans ont passé depuis que furent écrites les lignes qui précèdent : et pendant ces quinze années, comme il était aisé de le prévoir, des travaux importants ont été publiés sur l'histoire de l'art byzantin. Des ouvrages d'ensemble excellents ont paru, celui de Dalton en Angleterre, celui de Wulff en Allemagne, où l'on a, comme dans le présent livre, quoique parfois avec une méthode différente, cherché à définir les traits caractéristiques et à classer les monuments de l'art byzantin. Par ailleurs le difficile problème des origines de l'art chrétien oriental a continué à donner naissance à des théories aussi intéressantes qu'audacieuses et à des débats parfois orageux : et encore que, de l'aveu même du plus illustre auteur de ces théories, « on ne puisse ni ne doive rien apporter encore de définitif et de certain », bien que, selon un mot du même savant, « les abîmes ne soient point franchis, et que les lacunes soient peut-être plus grandes que l'étendue du terrain solide¹ », il va de soi qu'on ne saurait laisser passer sans mention et sans examen ces nouveautés retentissantes, et que, s'il n'est point possible ici de les discuter à fond, il est nécessaire cependant d'en exposer les conclusions essentielles. C'est une grosse question de savoir quelle a été, dans la formation de l'art chrétien d'Orient, la part de la Mésopotamie, de l'Iran, de l'Arménie : et quelques réserves que l'on puisse faire sur l'importance relative de ces diverses influences, ce serait traiter trop injustement le grand savant qu'est Strzygowski de

1. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 1920, p. v.

sembler négliger ce qu'il a apporté de faits nouveaux et dignes d'attention, d'idées souvent discutables, mais toujours intéressantes, et tout ce dont il a enrichi l'état actuel de nos connaissances.

A l'autre extrémité de l'histoire de l'art byzantin, la Renaissance des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles a donné lieu à de nombreuses recherches. On s'est efforcé d'en mieux déterminer les causes, d'en définir plus complètement les traits caractéristiques ; et de même que, dans les origines de l'art byzantin, on s'est appliqué à démêler les influences et les traditions diverses, ainsi, dans le bloc compact de l'art chrétien d'Orient à son apogée, on a tenté de reconnaître et de caractériser des écoles d'art distinctes : ç'a été en particulier l'œuvre de M. Millet. dans ses intéressantes *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. On a par ailleurs mieux précisé la nature et la portée de l'influence que Byzance exerça alors dans le monde oriental : des découvertes et des recherches nouvelles nous ont appris quel fut son rôle en Serbie et en Bulgarie, en Roumanie et en Russie et dans quelle mesure — d'ailleurs considérable — les monuments de ces régions doivent prendre place dans l'histoire de l'art byzantin.

De tout cela il était indispensable de tenir compte dans une édition nouvelle de ce livre, si l'on voulait, comme je le souhaitais pour sa première édition, qu'il fit connaître l'état le plus actuel de nos connaissances scientifiques, qu'il résumât avec précision les données les plus récemment acquises, et qui ont semblé suffisamment certaines. Des additions importantes sont donc venues s'ajouter au texte comme à l'illustration de cet ouvrage ; des chapitres nouveaux ont remplacé plus d'une fois des indications incomplètes ou trop brèves ; la bibliographie a été soigneusement mise à jour, de façon à ne laisser ignorer au lecteur aucun des travaux importants qui ont paru en grand nombre, outre ceux que j'ai mentionnés déjà, dans toutes les parties de ce vaste domaine ; une révision attentive

a été faite enfin de toutes les pages de la première édition, travail laborieux et souvent pénible, mais qui a semblé indispensable en un ouvrage de cette sorte. Je n'ai pas besoin d'ajouter que j'ai tenu compte, dans toute la mesure du possible, des critiques qui ont été faites à ce livre, sauf d'une, que sa discourtoisie peu intelligente m'a paru rendre négligeable ¹.

Peut-être s'étonnera-t-on que, dans le titre, on ait conservé le terme d'art byzantin. Je n'entends nullement, par l'emploi de cette expression usuelle, formuler une théorie quelconque sur la place qui appartient à Byzance dans la formation et le développement de l'art chrétien d'Orient. Je n'ignore pas la part qu'il faut faire légitimement à bien d'autres régions du vaste empire des *basileis*, ni les traditions — syriennes, capadociennes ou autres — qui se sont opposées à la tradition de Constantinople. Sans doute je persiste à croire qu'on diminue avec quelque excès le rôle de la capitale byzantine dans l'histoire de l'art byzantin et de son expansion. Mais je sais aussi quelle est actuellement la valeur exacte du mot d'art byzantin, et quelle erreur il y aurait à le prendre en un sens trop strict. Je l'emploie parce qu'il est consacré par l'usage, parce qu'il est commode, et aussi parce que, à considérer attentivement les choses, il s'applique, malgré tout, assez bien à l'art qui fleurit dans l'ensemble de territoires qui formaient ce qu'on nomme, de Byzance sa capitale, l'empire byzantin, et pendant la période historique qui correspond à l'existence de cet empire.

Juin 1925.

1. *Viz. Vrem.*, t. 20, 1913, p. 1-21.

RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET ABRÉVIATIONS

La bibliographie a été placée, non point, à la fin de chaque chapitre, en une liste générale qui eût été forcément un peu confuse ; mais, dans les notes au bas du texte, on a, pour chaque monument important ou chaque groupe de monuments, indiqué les principaux ouvrages à consulter. Toutefois certains travaux d'ensemble doivent être cités, certaines indications bibliographiques générales doivent être données ici une fois pour toutes.

— Une bibliographie fort détaillée des publications relatives à l'art byzantin se trouve dans Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 2^e éd., Munich, 1897, p. 1113 et suiv. On la complétera au moyen des indications données par Strzygowski dans la *Byzantinische Zeitschrift* et dans les *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, où est signalé et brièvement apprécié presque tout ce qui a paru dans ce domaine depuis 1892 jusqu'à 1924. On y joindra utilement les notices du *Vizantijskij Vremennik*, la revue byzantine russe qui paraît depuis 1894.

Pour ce qui est des monuments, la collection byzantine de l'École des Hautes-Études contient plusieurs milliers de photographies, dont beaucoup sont inédites (Cf. Millet, *La collection byzantine des Hautes-Études*, Paris 1903). On trouvera des répertoires assez complets de reproductions, pour le VI^e siècle, dans Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901, pour le X^e et le XI^e dans G. Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, et *L'Épopée byzantine*, Paris, 1896-1905, 3 vol. (Un index méthodique de cette abondante illustration est publié dans les *Mélanges* offerts à G. Schlumberger, Paris, 1925).

— Il existe plusieurs histoires générales de l'art byzantin. Comme étude d'ensemble, on doit citer :

Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 2 vol., Paris, 1886-1891 (traduction de l'ouvrage russe publié à Odessa en 1876).

Bayet, *L'art byzantin*, Paris, 1883. Nouvelle édition, Paris, 1904.

Pokrovskij, *Monuments de l'iconographie et de l'art orthodoxes* (russe), Pétersbourg, 1894 ; 2^e éd., 1900.

Millet, *L'art byzantin* (dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, Paris, 1905, et III, Paris, 1908).

Bréhier, *Les basiliques chrétiennes. Les églises byzantines*, 2 vol., Paris, 1906.

Leclercq, article *Art byzantin*, dans Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Paris, 1909.

Dalton, *Byzantine art and archaeology*. Oxford, 1911.

Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 2 vol., Berlin, 1914-1918.

Bréhier, *L'art byzantin*, Paris, 1924.

— L'histoire de l'art byzantin tient également une place, parfois importante, dans les histoires générales de l'art chrétien. On citera :

Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, 6 vol. Prato, 1873-1881.

Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris, 1882.

Pératé, *L'Archéologie chrétienne*, Paris, 1892.

Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I. Fribourg, 1896.

Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I-III, Milan, 1901-1905.

K. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 2^e éd., Paderborn, 1913.

Lelhaby, *Mediaeval art from the peace of the church to the eve of the renaissance*, Londres, 1905.

Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, 2 vol. Paris, 1907.

Bréhier. *L'art chrétien*, Paris, 1918.

— Pour l'histoire de l'architecture, on doit citer :

Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.

Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 et t. II, Rome, 1907.

— Pour l'histoire de la peinture et des arts industriels :

Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2^e éd., 3 vol. Paris 1872-1875.

Pokrovskij, *Peintures murales dans les anciennes églises grecques et russes* (russe), Moscou, 1890.

— On consultera utilement enfin les deux recueils de sources publiés par :

Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1878.

J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1897.

Un certain nombre de publications fréquemment citées dans les notes du volume sont désignées habituellement par les abréviations suivantes :

Ainalof, *Orig.* = Ainalof, *Origines hellénistiques de l'art byzantin* (russe), Pétersbourg, 1900.

Bayet, *Rech.* = Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879.

BCH. = Bulletin de Correspondance hellénique.

BZ. = Byzantinische Zeitschrift.

Choisy. = Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.

DAWW. = Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien.

IIR. = Izvjestija (Bulletin) de l'Institut archéologique russe de Constantinople.

JDAI. = Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts.

JKS. = Jahrbuch des Kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

JPK. = Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen.

Kondakof, *Hist. de l'art.* = Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 2 vol. Paris, 1886-1891.

Millet, *Art byz.* = Millet, *L'Art byzantin* (dans A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 127-301, Paris, 1905).

Millet, *Art byz.* II. = Millet, *L'Art chrétien d'Orient du milieu du XII^e au milieu du XVI^e siècle* (dans A. Michel, *Hist. de l'art*, III, 928-962, Paris, 1908).

NBCA. = Nuovo Bullettino di archeologia cristiana.

OCh. = Oriens christianus.

RA. = Revue archéologique.

RQ. = Römische Quartalschrift.

Viz. Vrem. = Vizantijskij Vremennik.

MANUEL D'ART BYZANTIN

LIVRE PREMIER

ORIGINES ET FORMATION DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVOLUTION DE L'ART CHRÉTIEN AU IV^e SIÈCLE. — CARACTÈRE ET ORIGINES DE L'ART NOUVEAU

I. Conséquences du triomphe de l'Église au iv^e siècle. Les formes de l'architecture. Les procédés de la décoration. Formation du style historique et monumental. — II. Caractères de l'art nouveau. L'art chrétien, art officiel. L'art chrétien art oriental. L'art religieux et l'art profane. — III. Éléments constitutifs de l'art byzantin. Orient ou Rome ? Les théories de Strzygowski. Rôle de Constantinople.

Le christianisme naissant avait eu peu de goût pour l'art, dans lequel il voyait avec raison un des meilleurs soutiens du paganisme, et qui lui semblait, par ses créations, une école d'idolâtrie et d'immoralité. La vieille répugnance que les Juifs avaient pour les images se perpétua donc d'abord chez les docteurs chrétiens. Lorsque, finalement, ils durent s'en accommoder, l'art qu'ils acceptèrent prit de ce fait un aspect tout particulier. Dans les peintures chrétiennes des Catacombes, les représentations historiques eurent peu ou point de place : on n'y rencontre que rarement des scènes empruntées à l'histoire sacrée, jamais des épisodes de martyre ou des portraits. L'art des Catacombes fut un art tout symbolique, qui, au moyen des décorations mythologiques et des thèmes champêtres empruntés à l'art antique, s'efforça de traduire les idées chères aux fidèles. Il s'est complu surtout aux représentations familières, traitées au point de vue technique dans le style des fresques campaniennes, et, comme elles, profondément imprégnées d'influences et

d'esprit alexandrins. Il a fait grand usage des signes mystiques, l'ancre, le poisson, la colombe, inventés, eux aussi, dans les communautés de l'Orient grec, à Antioche ou à Alexandrie. Il a donné enfin à toutes ses créations un caractère doux, tendre et poétique ; il a conçu le Christ sous l'aspect du Bon Pasteur paissant ou ramentant ses brebis, l'âme immortelle sous l'aspect de l'Orante priant parmi les fleurs du paradis ; il a aimé les figures allégoriques, grosses de signification pour les seuls initiés, Psyché et Orphée, Daniel et Jonas. Tout au plus, dans quelques rares et curieuses représentations liturgiques, a-t-il mêlé à ce symbolisme naïf l'esprit subtil des philosophies orientales. Dans son ensemble, l'art chrétien tel qu'il apparaît avant la paix de l'Église a été un art tout simple, tout familier, tout populaire, à la formation duquel, il ne faut point l'oublier, l'Orient a contribué pour une large part ¹.

I

CONSÉQUENCES DU TRIOMPHE DE L'ÉGLISE AU IV^e SIÈCLE

La grande révolution historique qui, au commencement du IV^e siècle, amena le triomphe de l'Église, eut pour l'art aussi de grandes conséquences. Jusqu'alors, le christianisme s'était, en Occident du moins, — car l'Orient a connu plus tôt des communautés religieuses fortement organisées — surtout développé dans l'ombre, et il avait éprouvé plus d'une fois les rigueurs de la persécution : maintenant il devenait une religion d'État, officiellement reconnue et protégée par l'empereur. Une exaltation, une allégresse sans pareille saluèrent cette magnifique victoire. Une prodigieuse activité artistique en fut le résultat. Pour le culte victorieux il fallait en effet des églises plus vastes et plus belles ; d'autre part, pour célébrer leur triomphe, les chrétiens voulurent apporter, dans la construction et la décoration de ces édifices, un goût de splendeur tout nouveau ².

1. Sur ces choses, qui ne peuvent être indiquées ici que sommairement, on consultera utilement l'excellent chapitre de Pératé, au tome I de l'*Histoire de l'Art*, d'A. Michel. On trouvera là aussi, p. 94-96, une bonne bibliographie de ces questions.

2. Cf. pour l'ensemble de ce chapitre : Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879 ; Ainalof, *Origines hellénistiques de l'art byzantin*. Pétersbourg, 1900 (russe) ; Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.

Les formes de l'architecture. — De ces deux besoins, le premier se traduisit dans l'architecture. D'un bout à l'autre de l'empire on vit surgir de terre une floraison de constructions nouvelles. « Dans chaque ville, écrit Eusèbe, ont lieu des fêtes pour les dédicaces, les consécration d'oratoires nouvellement construits. A cette occasion les évêques s'assemblent, les pèlerins accourent des régions éloignées ; on voit éclater l'affection des peuples pour les peuples ; ce sont les membres du Christ unis dans une même harmonie. » L'empereur lui-même donnait l'exemple, excitant le zèle du clergé, assurant aux prélats l'appui et le concours de l'autorité publique, bâtissant, dans la nouvelle capitale du Bosphore aussi bien que dans les anciennes capitales du christianisme oriental, des monuments somptueux. C'étaient tantôt des églises de forme basilicale, telles que Sainte-Sophie ou Sainte-Irène à Constantinople, ou la basilique de l'Eleona à Jérusalem ¹, et tantôt des édifices de forme circulaire ou octogonale, tels que l'*heroon* de l'église des Saints Apôtres à Byzance, la rotonde de Sainte-Constance à Rome, l'église de l'Ascension sur le mont des Oliviers à Jérusalem, ou la grande église octogone d'Antioche, le plus ancien exemple de ce type de constructions, et dont Eusèbe remarque qu'elle était un monument unique en son genre (μονογενές τι χοῦμα ἐκκλησίας). Tantôt les deux types d'édifices se trouvaient réunis, comme il arriva dans le magnifique monument élevé par Constantin à Jérusalem sur l'emplacement du Saint-Sépulcre. « Il convient, avait écrit l'empereur, de faire en sorte que cette basilique ne soit pas seulement plus belle que tout ce qui existe ailleurs, mais que l'ensemble en soit tel que tout ce que l'on rencontre de plus beau dans chaque ville soit surpassé par cette construction. » En conséquence, à une ample basilique à cinq ou trois nefs, précédée, du côté de l'est par un vaste atrium, s'ajouta la rotonde de l'Anastasis élevée au-dessus du tombeau du Sauveur et qu'un autre atrium reliait au bâtiment principal ². Tantôt enfin, comme à Bethléem, une église de forme basilicale s'acheva par trois absides disposées en forme de trèfle, une dans l'axe de la nef principale, et les autres sur les côtés nord et sud ³. Grâce à ce

1. Vincent (Rev. biblique, 1911, p. 219 et suiv.).

2. Cf. Heisenberg, *Die Grabeskirche in Jerusalem*, Leipzig, 1908.

3. Vogüé, *Les Églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860 ; Vincent et Abel, *Bethléem*, Paris, 1914. Il semble démontré aujourd'hui que ce plan tréflé est le résultat d'une transformation exécutée au VI^e siècle.

grand mouvement de constructions, l'art chrétien s'épanouissait en des formes variées et souvent nouvelles ; des types d'édifices étaient créés, qui allaient bien vite devenir canoniques, et qui, servant de modèles aux architectes des âges postérieurs, devaient exercer une influence profonde sur le développement de l'architecture religieuse ¹.

Les procédés de la décoration. — Dans la décoration de ces monuments se manifesta le goût nouveau de splendeur, dont l'enthousiasme chrétien jugeait convenable de parer le culte victorieux. Sur les murailles intérieures des églises, des revêtements de marbre couvrirent la nudité des parois de briques ; au lieu des modestes peintures qui décoraient les cryptes des Catacombes, la mosaïque, cette « peinture pour l'éternité », plus riche à la fois et plus durable, mit à la courbe des absides les tonalités somptueuses et décoratives de ses fonds de bleu ou d'or. Les métaux précieux furent employés pour rehausser la richesse des constructions sacrées. On dora les chapiteaux, on dora les plafonds, de manière à figurer, au-dessus des têtes des fidèles, l'éclat du ciel lumineux. L'église d'Antioche, au rapport d'Eusèbe, était tout étincelante des reflets de l'or, du bronze, et des autres matériaux de prix qui y avaient été prodigués. Sur le sol des édifices, on déploya le tapis magnifique des pavements historiés. Et jusque sur les murs extérieurs des monuments on voulut la même polychromie chatoyante et splendide. A la façade des églises telles que la basilique de la Nativité à Bethléem, les mosaïques mirent leurs notes éclatantes. Dans ces vastes et belles constructions, la simplicité de la décoration eût semblé un signe de pauvreté. Désormais tous les membres de l'édifice durent être revêtus d'une parure polychrome, riche et harmonieuse tout à la fois.

Mais c'est surtout dans le choix des sujets que se manifesta l'esprit nouveau qui animait le christianisme. Sans doute — et ce point doit être soigneusement retenu — les scrupules anciens que l'Église avait à l'égard des images persistèrent encore durant de longues années. Comme jadis dans les Catacombes, on eut peur de représenter par la peinture les mystères chrétiens, et l'on aima mieux accueillir jusque dans l'église des motifs profanes, empruntés au décor païen, auxquels on attacha une signification symbolique. C'est pour cela que, dans beaucoup d'édifices de ce temps, on ren-

1. Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe, 1862-1863, et surtout Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903.

contre une décoration purement pittoresque. Ce sont des ornements, des guirlandes de fleurs et de fruits, des rinceaux de vigne ou d'acanthé, parmi lesquels se joue tout un peuple d'oiseaux ; ce sont des architectures compliquées et fantaisistes, pareilles à celles qu'on voit dans les fresques pompéiennes, et des peintures de genre, scènes de chasse ou de pêche, jeux d'enfants nus qui se poursuivent dans un frais paysage rempli d'animaux. Et ce n'est point seulement dans les constructions profanes qu'on observe ces motifs, dans les riches demeures chrétiennes du iv^e siècle, telles que la maison récemment découverte à Rome sur le Coelius au-dessous de l'église des Saints Jean et Paul (casa Coelimontana). Que l'on considère les édifices sacrés, tels que l'église de Sainte Constance à Rome, qui fut d'abord le mausolée d'une fille de Constantin. Dans ce monument de type tout oriental, intéressant exemple, avec sa rotonde à colonnade intérieure et son portique circulaire à l'extérieur, de la construction dite à plan central, la décoration n'est pas moins remarquable. On y voit de petits génies occupés à faire la vendange, des enfants nus jouant et pêchant dans les eaux d'un fleuve sur lequel voguent des canards et des cygnes. Les mêmes motifs d'origine alexandrine se retrouvent dans toute une suite d'édifices du iv^e et du v^e siècle, dans une chapelle d'El Bagaouat (iv^e siècle) en Égypte, comme dans la rotonde de Saint Georges de Salonique (v^e siècle) ou dans les deux baptistères de Ravenne (v^e siècle), où des architectures gemmées et dorées forment une frise au pourtour de la coupole, dans les mosaïques absidiales du Latran et de Sainte-Marie-Majeure, comme dans celles qui décorent la nef de la basilique de Bethléem. Le même décor se rencontre pareillement dans les manuscrits tels que le Calendrier de 354, dans les pavements tels que la mosaïque de Kabr-Hiram conservée au Louvre (fin iv^e siècle) ; il se retrouvait de même dans les étoffes, s'il en faut croire ce curieux témoignage d'Astérios d'Amasie (fin iv^e siècle) : « On a imaginé, écrit cet évêque, une étrange et méprisable industrie, qui, par les combinaisons de la chaîne et de la trame, imite les effets de la peinture, et figure sur les vêtements toutes les sortes d'animaux. On fabrique aussi des habits éclatants, illustrés d'innombrables figures... ; on y voit des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que la peinture emprunte à la nature. » Et le saint s'élevait avec indignation contre ces habillements, qui faisaient ressembler ceux qui les portent à « des murs peints ambulants » (τοιχοι γεγραμ-

μῆνοι) et qui excitaient dans la rue les moqueries des enfants. Malgré de tels blâmes, l'art chrétien restait fidèle à la tradition alexandrine, et, par un vieux scrupule, il prodiguait, même après le triomphe de l'Église, dans les sanctuaires les plus vénérés, les ornements et les sujets de genre que lui avait transmis l'art hellénistique ¹.

Formation du style historique et monumental. — Pourtant, vers la fin du iv^e siècle, une évolution se marquait vers des idées nouvelles. Certains pères de l'Église voyaient dans la peinture non pas seulement une vaine décoration, mais un moyen de contribuer à l'instruction et à l'édification des fidèles. « Ce que la parole présente à l'oreille, écrivait saint Basile, la peinture muette le montre de même par l'imitation ». « Le peintre, disait Grégoire de Nysse, travaille avec des couleurs comme dans un livre parlant. La peinture muette parle sur le mur et fait beaucoup de bien ». De ces préoccupations, on trouve un intéressant témoignage dans la lettre que Saint Nil, vers la fin du iv^e siècle, écrivait au préfet Olympiodore. Ce personnage, voulant faire décorer une église qu'il venait de fonder, avait demandé conseil au saint : il voulait savoir s'il convenait d'y faire peindre, conformément à l'usage courant, des scènes de chasse et de pêche, et de se préoccuper surtout, comme il le disait, dans cette décoration, « du seul plaisir des yeux ». A cette question, Nil répondit que ce projet était purement « enfantin et puéril ». Ce qu'il fallait, c'était peindre dans le sanctuaire l'image de la croix, sur les murailles, des scènes empruntées à l'Ancien Testament et aux Évangiles, « afin, ajoutait-il, que ceux qui ne savent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Écritures se souviennent, en regardant les peintures, des belles actions de ceux qui ont fidèlement servi le vrai Dieu et soient excités à imiter leur conduite » ².

Il ne s'agit plus ici de compositions pittoresques cachant une vague intention symbolique ; c'est une décoration de caractère nettement historique que propose et recommande l'écrivain. Ce qu'il conseille, et ce qui, conformément à ses conseils, apparaît dès le

1. On lira avec intérêt sur ce point les remarques d'Ainalof, au chapitre III du livre cité plus haut : *Caractère hellénique des peintures murales byzantines*, p. 129-159 et les remarques, sur lesquelles il y a au reste bien des réserves à faire, de Strzygowski, aux chapitres V et VI de son livre déjà cité : *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, p. 88-132.

2. Cf. Strzygowski, *ibid.*, p. 139-140.

commencement du v^e siècle dans la décoration des basiliques, c'est une suite de sujets empruntés aux Livres saints et se succédant dans un ordre à peu près chronologique, ou bien encore les hauts faits de la vie de tel ou tel martyr. A défaut d'œuvres qui nous soient parvenues, des témoignages fort précis attestent cette orientation nouvelle de l'art chrétien. Grégoire de Nysse décrit des peintures qui, dans une église d'Euchaïta, représentaient les épisodes de la légende de saint Théodore. Astérios d'Amasie rapporte que les gens riches de son temps faisaient, par dévotion, broder sur leurs vêtements les miracles du Christ. Mais le texte le plus curieux en ce genre est celui où le même Astérios a décrit une étoffe conservée à Chalcédoine, auprès du tombeau de Sainte Euphémie. On y avait peint sur la toile quatre scènes du martyre de la jeune femme, sa comparution devant le juge, les tortures qui lui furent infligées, sa captivité et sa mort. Ce qui frappe surtout dans cette description, c'est le réalisme brutal avec lequel les épisodes étaient représentés. « Les bourreaux, dit Astérios, vêtus seulement d'une tunique, accomplissent leur tâche. L'un d'eux a saisi la tête de la vierge et la renverse en arrière : il la maintient ainsi immobile, exposée aux tortures ; l'autre lui arrache les dents. On voit les instruments du supplice, un maillet, un foret. Le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang qu'il semble qu'on les voie réellement couler. » La même recherche des effets violents se retrouve dans les épisodes de la légende de saint Théodore décrits par Grégoire de Nysse. Ce qui frappe également les écrivains qui nous ont transmis le souvenir de ces peintures, c'est la vérité des attitudes et des expressions que les peintres avaient su donner à leurs personnages, la façon dont ils avaient traduit leurs sentiments, pudeur, courage ou colère. » L'art, dit Astérios, sait en effet, quand il veut, peindre la colère, même au moyen d'une matière inanimée. »

De telles tendances, s'exprimant par un tel choix des sujets, devaient naturellement donner à l'art chrétien un aspect tout nouveau. Un des traits les plus caractéristiques est la grande place qui y est faite au portrait. Les figures prennent désormais un caractère plus précis, plus historique ; les types des principaux acteurs sacrés tendent à s'individualiser et à se fixer. Les compositions et les personnages s'ordonnent d'autre part en une symétrie plus solennelle. « Il faut, dit fort bien M. Bayet, établir une proportion exacte entre la décoration et l'étendue de l'édifice. Or tous ces héros de l'art antérieur, avec leurs allures modestes et familières,

leurs vêtements aux couleurs peu éclatantes, seraient ici dépaysés ; on ne sentirait plus peut-être tout ce qu'il y a de noblesse et de charme dans leur simplicité. On cherchera donc à leur donner une dignité plus compassée, on modifiera leur attitude, leur démarche, jusqu'à leur costume ¹. »

Au lieu du Bon Pasteur des Catacombes, si poétique dans sa familière douceur, c'est le Christ triomphateur, maître du monde, que l'art s'attache à représenter. « Il semble, dit encore M. Bayet, qu'on soit choqué des allures familières d'autrefois, qu'on les évite comme un manque de dignité et de tenue. Ce Christ qui ne se distingue point de ceux qui l'entourent, qui se mêle à tous, a quelque chose de trop populaire. Il est roi et l'art doit le faire sentir ². » C'est comme un empereur céleste que se le représentent les écrivains du temps. « Les arcs du monde lui servent de trône, dit Eusèbe, la terre est son escabeau. Les armées célestes montent la garde autour de lui, les puissances surnaturelles sont ses doryphores ; elles le reconnaissent pour leur despote, leur maître, leur roi. » C'est sous cet aspect que l'art aussi le figure. Il lui donne un costume éclatant, un air de majesté qui impose. Il ceint sa tête du nimbe ; il l'assied sur un trône resplendissant d'or et de gemmes, il élève sa main dans un geste royal pour bénir et dominer le monde. Autour de ce monarque, il groupe toute une cour : ce sont les anges, dont le type s'inspire de celui des Victoires antiques, les apôtres, les évangélistes, les prophètes. Et pour rehausser encore son prestige, il ne voit pas seulement en lui le maître tout-puissant de l'univers : mais aussi le juge suprême de l'humanité. Dès le iv^e siècle, Ephrem le Syrien décrit la scène du Jugement dernier, non plus sous la symbolique figure du Bon Pasteur séparant les brebis des béliers, mais tel que le représenteront plus tard les peintures byzantines, avec le Roi des rois entouré de son divin cortège hiérarchiquement groupé à ses côtés, et se manifestant dans sa gloire pour juger les vivants et les morts.

Ainsi, dans les formes de l'architecture, dans les procédés de la décoration, dans la formation d'un style historique et monumental tout différent de la tradition et de l'esprit de l'art des Catacombes, se manifeste l'évolution profonde qui s'accomplit au iv^e siècle dans l'art chrétien. Il faut définir maintenant les caractères distinctifs de cet art nouveau et rechercher où il a puisé son inspiration et trouvé ses modèles.

1. Bayet, *Rech.*, p. 46.

2. *Ibid.*, p. 54-55.

II

CARACTÈRES DE L'ART NOUVEAU

L'art chrétien art officiel. — En devenant une religion d'État, le christianisme était entré en relations étroites avec le pouvoir. Protégé par lui, il devait à la faveur impériale croissante une part de sa grandeur : docile aux ordres du prince, il mit, d'autre part, sa force à son service et fut un des instruments de l'action gouvernementale. Par le fait de ces rapports continuels, l'art chrétien naturellement fut dès le iv^e siècle un art *officiel*. Encouragé, alimenté par les empereurs, par leur famille, par les grands seigneurs de la cour, il prit assez vite en conséquence un certain air d'uniformité. Sans doute, on le verra plus loin, les écoles régionales qui naquirent dans les diverses parties du monde oriental gardèrent longtemps une spontanéité, une diversité qui leur donnèrent une marque propre, et durant tout le iv^e siècle, les grandes villes hellénistiques de Syrie et d'Égypte, Antioche et Alexandrie, dirigèrent le mouvement artistique autant et plus que Constantinople. Pourtant, dès cette époque, les constructions élevées par les empereurs semblaient des modèles dignes d'être universellement imités. Dès ce moment la cour donnait le ton et l'impulsion aux créations de l'art. La magnificence dont s'entouraient les princes, le goût de luxe et de pompe qu'ils affectaient, l'étiquette solennelle qui présidait à leurs actes, influaient curieusement sur les conceptions des artistes chrétiens. Leur imagination, comme on l'a justement remarqué, « se modelait sur les cérémonies de la cour » ; elle transportait dans le monde spirituel la hiérarchie terrestre dont le palais impérial lui offrait le magnifique spectacle. On raconte que Porphyre, évêque de Gaza, étant, en 401, venu à Constantinople, fut particulièrement frappé de la beauté des costumes dont s'habillaient l'empereur et ses courtisans. « Si ces pompes terrestres, disait-il, qui ne durent qu'un temps, ont un tel éclat, que doit être l'éclat des pompes célestes préparées pour les justes. » Le mot est caractéristique. Il montre comment « l'Église, au contact du pouvoir, adapta son goût comme sa pensée aux usages de la société qu'elle prétendait diriger¹ », et comment cette société imprima son caractère à l'art.

1. Millet, *Art. byz.*, p. 128.

Si à cette influence, qui devait forcément engendrer quelque uniformité, on ajoute le désir nouveau, qui se manifesta au iv^e siècle dans l'âme chrétienne, de donner à l'art une valeur éducatrice, on conçoit que de bonne heure certaines traditions se soient établies, que certains types se soient fixés, que certaines compositions se soient répétées selon une formule immuable, qu'en un mot, dès le iv^e et le v^e siècles, une iconographie se soit constituée. Ainalof a fort bien montré quelle influence eurent à cet égard certains sanctuaires célèbres, en particulier les constructions magnifiques édifiées en Palestine par Constantin. La piété chrétienne entraînait les pèlerins en foule vers ces lieux saints auxquels s'attachait le souvenir du Christ. Or, dans toutes les églises qui consacraient ces souvenirs, dans celles aussi qui enfermaient les reliques de quelque saint ou le tombeau de quelque martyr, des peintures ou des mosaïques, conçues en général dans ce style historique qui à ce moment prenait naissance, rappelaient aux visiteurs les épisodes sacrés qui avaient donné lieu à ces pieuses fondations. De là ces compositions se répandaient naturellement à travers le monde, grâce aux menus objets qui en offraient des copies plus ou moins fidèles et qu'on vendait aux dévots soucieux d'en conserver un souvenir. C'est ainsi que les monuments les plus illustres de Jérusalem, le Saint-Sépulcre ou la Croix du Golgotha, que les compositions historiques empruntées aux saints livres qui décoraient ces monuments (Nativité et Adoration des Mages dans la basilique de Bethléem, Ascension dans l'église du mont des Oliviers, Pentecôte dans l'église de Sion, Anastasis à l'abside du Martyrion, etc.), furent bien vite universellement connues dans toute la chétienté. Partout on imita volontiers ces prototypes illustres, et ainsi, de bonne heure, pour un certain nombre de scènes, une tradition se constitua.

En même temps que les épisodes, les types des personnages se fixèrent, grâce à ce goût de vérité réaliste qu'on a précédemment signalé. Jadis, aux Catacombes, l'art donnait au Christ un visage sans caractère bien individuel, les traits abstraits, un peu vagues, d'un jeune Romain quelconque. Le iv^e siècle, en Orient surtout, s'efforça de préciser les traits du Sauveur. Dans le document apocryphe qu'on appelle la lettre de Lentulus au Sénat et qui date du iv^e ou du v^e siècle, Jésus est représenté avec des yeux d'azur, les cheveux lisses jusqu'aux oreilles, puis tombant en boucles sur les épaules, et plusieurs monuments s'inspirent visiblement de ce type

emprunté à l'art hellénistique. Bientôt les Sémites de Mésopotamie et de Syrie lui attribuèrent comme signe caractéristique la barbe noire, les cheveux crespelés séparés sur le front ; et si, selon les régions, le type a pu quelque peu varier, dans toutes les variantes pourtant se manifeste un même désir, celui de donner au Christ, avec une beauté majestueuse, les traits arrêtés d'un portrait qui ne laissent nulle place à la fantaisie ¹. Dès le iv^e siècle, dans les textes, il est question de portraits du Christ. Il en advint bientôt de même pour les images de la Vierge. Lorsque, au commencement du v^e siècle, le concile d'Ephèse (431), l'eut solennellement proclamée la Mère de Dieu, l'art lui donna vite les traits graves, le visage allongé, l'attitude et les vêtements qui caractériseront désormais les madones byzantines. La même tendance au portrait individualisa de bonne heure le type de plusieurs des apôtres ; dès le iv^e siècle, on représentait saint Paul, et sans doute aussi saint Pierre, sous l'aspect qui depuis lors est demeuré traditionnel. Et ainsi, par la fixation des types conçus de plus en plus comme des portraits, par la composition des sujets de plus en plus soumise à des formules précises, le nouvel art chrétien, devenu, sous l'influence de la cour, un art officiel, évolua de plus en plus vers un style historique tout différent de l'idéal des premiers âges et tendit de plus en plus à s'attacher aux règles uniformes de la nouvelle iconographie.

L'art chrétien art oriental. — En second lieu, l'art chrétien du iv^e siècle fut essentiellement un art *oriental*.

La fondation de Constantinople, en transportant en Orient la capitale de l'empire, avait déplacé du même coup le centre de gravité de la monarchie. Or c'est en Orient également que se trouvait alors le centre de gravité du christianisme. C'est dans cette partie du monde, en Syrie, en Égypte, que naîtront et se développeront les grandes hérésies du iv^e et du v^e siècle. C'est dans cette partie du monde que se tiendront, à Nicée, à Éphèse, à Chalcédoine, les grands conciles où se fixeront la pensée et le dogme chrétiens. Par là, les deux forces qui collaborèrent à la formation de l'art nouveau se trouvèrent naturellement mises en un contact fécond avec les

1. N. Müller, *Christusbilder* (Hauck's Real-Enzyklopädie, IV³) ; Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig, 1899 ; Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder*, Fribourg, 1902 ; Strzygowski, *Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung* (Beilage z. Allg. Zeitung, 19 janvier 1903) et *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, p. 137 et suiv. •

civilisations orientales, et l'art en subit naturellement la profonde et décisive influence.

Cette influence fut d'une double nature. Ce fut d'abord celle de l'hellénisme. Depuis longtemps, dans l'Orient grec, existait un art vivant et prospère, qui continuait en toute indépendance les traditions anciennes de l'art hellénistique. De grandes et florissantes cités, Antioche, Alexandrie, Éphèse, étaient le foyer où s'alimentait et se développait cette culture antique, vivace et féconde. Autour de ces cités maîtresses, et dans leur rayonnement, en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, avait pris naissance une civilisation originale et forte. On y conservait les types antiques, les belles formes que la Grèce avait créées, les nobles traditions, à peine modifiées, du style classique. C'est sous l'influence et au contact de ce monde hellénistique que se forma en partie le nouvel art chrétien. Et aussi bien la « nouvelle Rome » créée par la volonté de Constantin, et qui allait au ^{vi}e siècle prendre la direction du mouvement artistique, devait-elle orienter l'art dans des voies toutes semblables. Enrichie par son fondateur des plus illustres chefs-d'œuvre du monde antique, devenue par là le plus admirable des musées, elle mettait sous les yeux des artistes les plus beaux ouvrages dont on pût s'inspirer, elle maintenait en eux le goût des formes et de la mythologie païennes. Ainsi, dans tout l'Orient, le souvenir de l'antiquité hellénique s'imposait naturellement à l'art nouveau et lui fournissait des modèles ¹.

Mais une autre influence, plus curieuse à noter, s'ajouta à celle de la Grèce : ce fut celle du vieil Orient primitif ². Depuis le jour où la Perse s'était reconstituée sous la dynastie des Sassanides, une véritable renaissance nationale s'était produite dans cette région du monde asiatique. En s'assimilant les formes et les enseignements des anciennes civilisations orientales, en les combinant avec une heureuse ingéniosité, la Perse du ⁱⁱⁱe siècle, comme jadis celle des Achéménides, avait créé un art original et florissant. Le centre prin-

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901.

2. Strzygowski, *Kleinasien; Hellas in des Orients Umarmung*, Munich, 1902; *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser-Friedrich-Museum* (JPK, t. 24 (1903); *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904; *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst*, Leipzig, 1905; *Mschatta* (JPK, t. 25 (1904); *Eine alexandrinische Weltchronik* (DAWW, t. 51 (1905); *Amida*, Heidelberg, 1910; *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig, 1916; *Allat-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917; *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 2 vol. Vienne, 1918; *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.

cipal de cette renaissance fut le pays compris entre l'Euphrate et le Tigre, cette Mésopotamie où toujours s'élevèrent les grandes capitales, Babylone et Séleucie, Ctésiphon et plus tard Bagdad. De là, les vieilles traditions orientales ressuscitées se propagèrent bien vite à travers le monde hellénistique, arrêtant, refoulant la civilisation grecque, réveillant, partout où elles pénétraient, la mémoire des anciens arts indigènes. De bonne heure elles envahirent ainsi, sinon les grandes cités hellénistiques du littoral, — où cependant leur influence se fit sentir — du moins tout l'arrière-pays de Syrie, d'Égypte, d'Asie-Mineure, apportant des formes nouvelles, des enseignements nouveaux, modifiant à leur contact les libres figures de l'art classique. C'est à elles que l'architecture dut la coupole sur trompes d'angle et les procédés de la voûte sans cintrage qui permirent de la construire. C'est par elles que la décoration apprit à substituer le charme de la couleur à l'harmonieuse ordonnance des proportions, et remplaça par la polychromie des murailles l'ornementation sculptée antique à forts reliefs et à modelé très ressenti. C'est de la Perse que vinrent les procédés de l'orfèvrerie cloisonnée, l'art de l'émaillerie, les étoffes somptueuses tramées d'or et tissées de couleurs éclatantes, et par elles, les sujets et le style de l'Orient.

En même temps que les formes et les procédés techniques, des idées nouvelles pénétraient le monde hellénistique. Dans l'esthétique des vieilles civilisations orientales, l'art a toujours eu pour fonction essentielle de glorifier le souverain par le luxe de la matière aussi bien que par le choix des sujets représentés. De là vint au monde byzantin sa prédilection pour les arts de luxe, de là son amour de la pompe, de la splendeur, des costumes magnifiques, de là surtout cette majesté un peu raide des attitudes et ce souci constant de la dignité. Comme dans l'antique Orient, l'art, au lieu d'être une libre création de beauté, fut un instrument aux mains des puissants et des prêtres ; il eut pour rôle d'instruire et d'édifier, de glorifier Dieu et César. A ce contact, l'hellénisme se transforma. La puissante influence orientale raidit et glaça les souples et vivantes créations où la Grèce avait mis tant de beauté et de charme. C'est un des faits les plus caractéristiques de l'histoire de l'art au IV^e siècle, un de ceux qui ont eu les plus graves conséquences, que ce réveil et ce retour offensif des vieilles traditions orientales pénétrant ou faisant reculer la culture hellénique. C'est à ce fait que l'art byzantin doit un de ses traits les plus remarquables : car c'est le mélange des deux esprits, des deux

traditions rivales, qui y a introduit et qui explique ce mélange de fantaisie et d'immobilité qu'on y observe si fréquemment.

Ainsi, pour créer le nouvel art chrétien, trois éléments se sont rencontrés au iv^e siècle : le christianisme, l'hellénisme, l'Orient. C'est de leur combinaison que naquit l'art byzantin. Parmi les formes nouvelles de l'architecture qu'il employa, les unes, la basilique ou l'octogone, étaient, on le verra, dès longtemps familières à l'art hellénistique ; d'autres, comme la voûte cintrée ou la coupole, lui vinrent, la première de la Mésopotamie, la seconde de la Perse. De même, dans la décoration, il combina volontiers les motifs pittoresques du décor alexandrin avec l'ornementation plus compliquée, géométrique ou zoomorphique, avec les raffinements de la polychromie que lui apprit l'Orient. Dans la peinture enfin, au style pittoresque hellénistique il substitua bien vite le goût du style historique et monumental. C'est ce mélange de tendances diverses qui explique précisément, selon la juste remarque de Kondakof, que l'art byzantin du iv^e et du v^e siècle soit si malaisé à définir nettement. Peu à peu, à mesure que, sous l'influence de Constantinople, se grouperont et se coordonneront les formes et les formules, à mesure qu'une certaine unité s'établira, les caractères de l'art byzantin apparaîtront plus précisément. Mais dès maintenant on peut prévoir l'orientation qu'il prendra. Il sera un art officiel et un art surtout oriental.

L'art religieux et l'art profane. — Il faut ajouter que, malgré la façon dont il se mit au service de l'Église, cet art byzantin ne fut pas uniquement un art religieux. Si le christianisme trouva en lui un moyen de célébrer son triomphe, l'hellénisme, en transmettant à Byzance le goût des sujets et des types antiques, l'Orient, en lui apportant la tradition monarchique qui fait de l'art l'instrument de la glorification du souverain, amenèrent tout naturellement, en face de l'art religieux, la création d'un art profane. La peinture d'histoire, inspirée de l'esprit et des motifs orientaux, et correspondant d'ailleurs à ce goût de vérité réaliste que l'on a déjà signalé, eut à Byzance, dès les premiers siècles chrétiens, un magnifique développement. Malheureusement, les œuvres de cet art profane nous sont fort imparfaitement connues. Mais il exista, et peut-être même a-t-il précédé l'art religieux et influé sur son développement. Depuis les temps lointains des Assyriens et des Achéménides, l'Orient connaissait et pratiquait la « peinture d'apparat et d'histoire ». C'est là que de bonne heure on chercha

des modèles pour glorifier les hauts faits des empereurs ; et des murs des palais impériaux cet art réagit peut-être sur l'art religieux lui-même, « en le pénétrant à la fois de sa puissance expressive et de sa rigidité solennelle ¹ ».

III

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ART BYZANTIN

Ainsi, par quelque côté qu'on le considère, l'art chrétien du iv^e siècle apparaît tout pénétré d'influences orientales, qu'elles soient dues à la floraison persistante de l'hellénisme, ou qu'elles proviennent de la renaissance de l'ancien Orient. Mais à ces éléments, dont l'action est indéniable, d'autres ne se sont-ils point ajoutés ? et d'autre part, où et comment s'est accomplie la fusion de ces apports divers en un tout homogène et harmonieux ?

Orient ou Rome ? — On a attribué pendant longtemps, on attribue parfois encore une part prépondérante, souvent même exclusive, à l'influence de Rome dans la formation de l'art chrétien. Certains savants, au premier rang desquels il faut nommer Wickhoff ² et dans une certaine mesure Riegl ³, pensent que, durant les deux premiers siècles de l'empire, il se forma en Occident un art spécifiquement romain, qui se répandit uniformément dans tout le monde politiquement soumis aux Césars. Cet « art d'empire romain » (*Römische Reichskunst*) aurait, en Orient, remplacé la vieille culture hellénistique à son déclin et y aurait constitué le fondement sur lequel, au iv^e et au v^e siècle, s'éleva l'art chrétien. D'autres écrivains, tels que Kraus ⁴, tout en concédant qu'à l'origine l'art chrétien des premiers siècles a dû à l'Orient une part de son inspiration, estiment qu'après la paix de l'Église, Rome fournit à toute la chrétienté les types et le style qu'adopta l'art nouveau, et que le grand mouvement artistique qui se développa entre le iv^e et le vii^e siècle en Syrie et en Égypte, en Asie Mineure et à Constantinople, procède uniquement de Rome, et n'est autre chose qu'une forme provinciale de l'art romain de la

1. Millet, *Art byz.*, 180.

2. Hartel et Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.

3. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1901. Cf. du même auteur, *Stilfragen*, Berlin, 1893.

4. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1896. Cf. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I.

décadence. Et sans doute, par un certain côté, ces opinions, qui accordent à Rome une suprématie absolue dans la formation de l'art chrétien, peuvent s'expliquer. Tandis que les grandes capitales de l'Orient chrétien, Alexandrie, Antioche, Constantinople même, ou bien ont disparu ou bien ne nous fournissent qu'un nombre fort restreint de monuments, Rome, au contraire, demeurée debout, et toute pleine des souvenirs illustres de l'art chrétien, s'impose à l'attention et l'accapare par le prestige prodigieux dont fut environnée de bonne heure la ville pontificale. Nul ne se demande si ces monuments romains ne doivent point à l'Orient les traits les plus caractéristiques qui nous frappent en eux : nul ne se préoccupe de chercher en Orient des points de comparaison qui en éclairent l'origine. Avec beaucoup d'intransigeance et parfois aussi d'assez singulières ignorances, on dogmatise sur des problèmes qui réclament la plus minutieuse étude, et jusqu'en ces dernières années bien peu de savants avaient osé s'inscrire en faux contre ces théories.

Les théories de Strzygowski. — Il n'est que juste de rappeler que Courajod, il y a près de quarante ans, avait, dans ses *Origines de l'art roman et gothique*¹, mis en lumière avec insistance la part qui revient à l'Orient syrien dans la formation de l'art chrétien, et que plus récemment Choisy définissait excellemment l'art byzantin, en écrivant qu'il est « l'esprit grec s'exerçant, au milieu d'une société à demi asiatique, sur des éléments empruntés à la vieille Asie² ». Pourtant ce n'est qu'en ces derniers temps que la science a réagi sérieusement contre l'hypothèse des romanistes. En 1900, dans un beau livre, intitulé *Origines hellénistiques de l'art byzantin*, Ainalof montrait, par des exemples précis, tout ce que cet art devait à la culture hellénistique d'Égypte et de Syrie, et en particulier au style pittoresque qui caractérise l'art alexandrin. Simultanément, dans un ouvrage retentissant, intitulé de façon significative *Orient oder Rom*, un professeur de Graz, Strzygowski, revendiquait nettement pour l'Orient le rôle jusque là attribué à Rome. Par une série d'exemples bien choisis, il prouvait que, durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, il exista en Orient, en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure, un art chrétien original, indépendant de toute influence romaine. Que cet art se manifestât, dans le domaine de l'architecture, par

1. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris, 1899. Cf. de Darstein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1882.

2. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 6.

des églises telles que celles de la Syrie centrale ou du plateau anatolien, dans le domaine de la peinture, par des ouvrages tels que les fresques d'une catacombe palmyrénienne du III^e siècle ou les portraits si vivants et si expressifs découverts au Fayoum, dans le domaine de la sculpture enfin, par toute une suite de sarcophages d'Asie Mineure, au relief méplat, creusé à la virole, et qui datent du III^e siècle, ou par les fragments de sculpture encastés dans la façade de l'église du Saint-Sépulcre et qui semblaient provenir de la basilique de Constantin, de l'examen de tous ces monuments se dégagait une conclusion identique. Ils n'avaient d'une part aucun rapport avec les ouvrages de l'art romain, et d'autre part, tous ces produits d'un art local se ressemblaient par certains traits communs. Dans tous on pouvait observer un singulier goût de réalisme dans la façon de traiter les figures, une place grandissante faite à la décoration, des motifs d'ornement d'une variété, d'une souplesse, d'une fantaisie qui n'avaient rien de la régularité romaine, enfin et surtout des effets obtenus, non plus par le modelé puissant des formes, mais par l'opposition des couleurs sur le fond presque uni du relief. De ces traits, certains étaient nettement hellénistiques, et Strzygowski démontrait sans peine qu'ils procédaient du grand mouvement d'art qui, durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, se développa « dans les grandes villes orientales du monde hellénistique, en particulier à Alexandrie, à Antioche et à Éphèse¹ ». Mais d'autres traits venaient d'ailleurs : plus purement orientaux, ils se rattachaient aux plus anciennes traditions des divers pays d'où provenaient ces monuments.

Strzygowski, en effet, a mis en pleine lumière le remarquable phénomène historique, signalé un peu plus haut, qui se produisit en Orient à partir de l'époque chrétienne. Assurément la culture hellénique subsista dans les grandes villes du littoral méditerranéen. Mais tandis qu'autrefois ces grandes cités propageaient puissamment à l'intérieur la civilisation grecque, maintenant cet arrière-pays, au contact de la Perse sassanide, reprit conscience de ses antiques et primitives traditions. Devant le vieil Orient qui se réveille, partout alors l'hellénisme recule. Des vallées du Tigre et de l'Euphrate, l'esprit oriental réagit sur les pays jadis hellénisés. En Égypte, le vieux fond traditionnel, si tenace à travers toutes les révolutions politiques, se ranime. En Syrie, les vieilles traditions

1. *Orient oder Rom*, p. 8.

sémitiques reprennent le dessus. Il en va de même dans la région de la Mésopotamie septentrionale, dans le pays qui a pour centres Edesse, Amida, Nisibe, et semblablement dans tout l'arrière-pays qui forme le haut plateau anatolien. Partout, à ce contact, naît un art original et vivace, où l'hellénisme se pénètre profondément d'Orient; et jusque dans les grandes villes hellénistiques, se fait sentir l'effet de cette féconde combinaison ¹.

Depuis lors, chaque année, avec une inlassable activité, Strzygowski a développé, enrichi, fortifié sa doctrine; et peut-être même tend-il aujourd'hui à diminuer avec quelque excès, au profit de l'Orient, l'influence hellénistique. Pour lui, le problème des origines de l'art chrétien ne se pose plus sous sa forme première : *Orient ou Rome?* mais sous une forme nouvelle : *Hellénisme ou Orient?* et il n'hésite guère à attribuer, aux dépens de l'hellénisme, la part essentielle, pour l'architecture comme pour la décoration, à la Mésopotamie sémitique et à la Perse iranienne. « Ce que l'Hellade a été pour l'antiquité, écrit-il, l'Iran le devient, dans l'art plastique, pour le monde chrétien naissant ² »; et au monde méditerranéen, pénétré par la culture hellénique, et que représentent les grandes cités grecques d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure, il oppose fortement la Mésopotamie, avec ses villes d'Edesse, de Nisibe, d'Amida, et l'Iran, avec son avant-poste occidental, l'Arménie. De la première, où dès le III^e siècle une Église chrétienne était solidement établie, où fleurirent de bonne heure de grandes écoles théologiques, où se développa un puissant mouvement d'art, dont les monuments d'Amida et les monastères de Tur Abdin nous attestent l'existence, l'art chrétien a reçu la voûte en berceau, sans parler des éléments qui devaient constituer son système décoratif et son iconographie. De l'Iran, il a reçu la coupole, par l'intermédiaire de l'Arménie. C'est en Arménie, en effet, qu'il faut, selon Strzygowski, chercher l'origine de toute l'architecture chrétienne d'Orient. C'est là, déclare-t-il, que, dans ses recherches sur le développement de l'art chrétien, il a, « pour la première fois, senti un terrain solide sous ses pieds ³ ». A en croire Strzygowski, l'Arménie, recevant de l'Iran la coupole, a créé tous les types de l'architecture chrétienne d'Orient, la coupole sur plan carré, soutenue d'abord par des

1. Cf. en particulier sur ces questions le mémoire déjà cité, *Hellas in des Oriens Umarmung*.

2. *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, p. 18.

3. *Die Baukunst der Armenier*, p. 877.

trompes d'angle, et ensuite par des pendentifs, l'édifice à plan central, hexagonal ou octogonal, le triconque et la basilique à coupole, et le plan en croix grecque même ; et c'est de l'Arménie que la coupole est venue à Constantinople et en Grèce, dans les Balkans et en Russie. C'est à l'école de l'Arménie que se sont instruits les maîtres anatoliens qui ont bâti Sainte-Sophie, et voilà pourquoi elle est une église « purement arménienne » (*rein armenisch*)¹. C'est par l'Arménie que Constantinople a connu la forme « purement arménienne »² de l'église en croix grecque, qui, par l'Asie Mineure, est parvenue dans la capitale, et s'y est réalisée, à la fin du ix^e siècle, dans la Nouvelle Église édifiée par Basile I^{er}. Ce n'est point ici le lieu de rechercher, à la suite de Strzygowski, tout ce l'Occident, à l'époque de la Renaissance même, devrait à l'Arménie, ni d'exposer comment, selon lui, Léonard de Vinci, et Bramante à Saint-Pierre, et Vignole au Gesù n'auraient été que des élèves lointains des architectes d'Arménie. Pour s'en tenir à l'art chrétien d'Orient, il suffira de noter que, dans les théories actuelles de Strzygowski, l'hellénisme ne compte plus pour rien ; dans les origines de l'art chrétien, auprès des influences sémitiques et iraniennes, et que, pour lui, les grandes cités hellénistiques elles-mêmes, Alexandrie, Antioche, Éphèse, et Constantinople surtout, n'ont joué aucun rôle dans la formation de l'art chrétien, se bornant à recevoir d'ailleurs, des régions où renaissaient les anciennes traditions nationales, des formes d'art qu'elles ont adoptées et propagées³.

Strzygowski, quoi qu'il en puisse penser, était, je crois, plus proche de la vérité quand il écrivait autrefois : « Ce sont les grands centres hellénistiques de l'Orient qui ont préparé la naissance du nouvel art mondial. L'arrière-pays égyptien, syrien, anatolien ne joue, en comparaison d'eux, qu'un rôle secondaire⁴. » Et peut-être lui fera-t-on justement aujourd'hui le reproche qu'il adresse volontiers à ses contradicteurs, d'être étrangement exclusif (*einseitig*). L'occasion se trouvera, dans les chapitres ultérieurs, de discuter de plus près quelques-unes des opinions du savant autrichien. Pour l'instant, sans le suivre dans ces théories compliquées et ambitieuses où, après l'Iran, entrent en scène l'Inde, le Turkestan

1. *Ursprung*, p. 39. Cf. p. 57.

2. *Ibid.*, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 35, 38.

4. *Kleinasion*, p. 183.

chinois et tout le Nord asiatico-européen — Strzygowski lui-même a pris soin de nous avertir de tout ce qu'il y a là dedans d'incertitude¹ — il suffira de rappeler ce qu'il écrit, d'une plume plus posée et plus raisonnable, et par quoi il se corrige heureusement. « Pour celui qui rejette la vieille légende de l'existence unique d'un art romain d'empire, les quatre premiers siècles présentent un aspect fort varié de formes d'art chrétiennes existant les unes à côté des autres... Il est antiscientifique de vouloir placer à l'origine de l'art chrétien un courant unique et de le tenir pour seul décisif². » Ainsi, dans le détail, Strzygowski rectifie souvent ce que ses théories offrent de trop rigide et de trop absolu ; et, si l'on tient le compte nécessaire de ces contradictions heureuses, on arrive finalement à un exposé moins éloigné de la vérité. On concédera volontiers à Strzygowski la place considérable qu'occupent la Mésopotamie, l'Arménie, l'Iran, dans la combinaison d'où sortit l'art chrétien : lui-même ne reconnaît-il pas d'autre part l'influence puissante que la Syrie et Byzance exercèrent aux v^e et vi^e siècles sur l'Arménie³, la façon dont, par Antioche, l'hellénisme pénétra la Mésopotamie sémitique⁴, la manière dont, à Sainte-Sophie, le génie grec modifia les influences iraniennes⁵. Et on admettra volontiers au total, avec Strzygowski, que, pendant les quatre premiers siècles, l'art chrétien, selon les régions et les races où le christianisme se propagea, a adopté les formes diverses que lui fournissaient les traditions nationales de chaque pays, helléniques ici, ailleurs orientales, et qu'en combinant ces formes diverses, l'Église d'abord, au v^e siècle, et davantage encore la cour, au vi^e, ont progressivement introduit une manière d'unité, jusqu'à constituer une sorte d'art d'État (*Reichskunst*), qui fut l'art byzantin⁶.

Quoi qu'il en soit, et malgré ces réserves nécessaires sur l'outrance un peu ambitieuse des plus récentes théories de Strzygowski, ce sera toujours son mérite incontestable d'avoir montré tout ce qu'il y eut, entre le iv^e et le vi^e siècle, de vie et d'activité créatrice dans tout cet Orient de Syrie, d'Égypte, d'Asie Mineure, d'Arménie, de Mésopotamie, et d'avoir établi de façon décisive que, pour

1. *Ursprung*, p. v.

2. *Ibid.*, p. 1-2.

3. *Die Baukunst der Armenier*, p. 668-678.

4. *Ursprung*, 119, 138, 143.

5. *Ibid.*, 40.

6. *Ibid.*, p. 25, 30-39.

connaître les origines de l'art chrétien et byzantin, ce n'est point vers Rome qu'il faut tourner les yeux. Au iv^e et au v^e siècle, cet art, loin de recevoir quelque chose de Rome, s'est au contraire développé en dehors d'elle, par la combinaison du vieil Orient et de l'hellénisme, et il a exercé dans tout le monde chrétien, et jusqu'à Rome même, une influence prépondérante.

Les théories dont je viens d'exposer à grands traits les lignes générales ont, depuis vingt-cinq ans, renouvelé trop complètement la difficile et délicate question des origines de l'art byzantin pour qu'il ne fût point indispensable d'en marquer ici, au moins brièvement, l'importance. Et si, sur bien des points, on ne saurait partager les idées de Strzygowski, il faut reconnaître que, dans l'ensemble, la doctrine qu'il soutient paraît fort acceptable. Mais s'il convient donc d'exclure Rome complètement du débat, d'attribuer à l'hellénisme pénétré par l'Orient la place essentielle dans la formation de l'art byzantin, il faut également, et malgré tout, faire sa part à la capitale de l'empire oriental, à Constantinople.

Rôle de Constantinople. — Du jour où, par la volonté de Constantin, Byzance devint la résidence du prince et le centre politique de la monarchie, elle devait nécessairement exercer une influence¹. Sans doute, au début et durant tout le cours du iv^e siècle, les provinces asiatiques, avec leur long passé de civilisation, et grâce à leur contact plus direct avec les vieilles civilisations orientales, l'emportèrent en importance sur la nouvelle ville impériale. Antioche et la Syrie furent alors, plus que Constantinople, le véritable centre de gravité du monde oriental. Sans doute aussi, jusqu'au vi^e siècle, une activité vivace et féconde se manifesta dans ces provinces d'Égypte, de Syrie, d'Asie-Mineure, d'Arménie, et l'art original et hardi qui s'y constitua rayonna de là sur tout le reste de l'Empire. Tout cela est indéniable. Pourtant, dès le v^e siècle, Constantinople préludait à ses futures destinées ; selon l'expression de Strzygowski, « le nouveau centre qui grandissait dans la capitale commença bien vite à prendre la direction dans les choses d'art. » Et cela s'explique aisément. Admirablement située au point où l'Europe et l'Asie se rencontrent, la ville de Constantin, par le magnifique développement de son commerce, se trouvait en relations avec tous les peuples de l'univers. Cité neuve, sans tradi-

1. Cf. Bertaux, *La part de Byzance dans l'art byzantin* (Journal des Savants, 1911, p. 164 et 304).

tions séculaires, elle était toute prête à accueillir tout ce que lui apportaient les civilisations les plus diverses. Capitale de la monarchie, centre de l'orthodoxie et de l'hellénisme, elle attirait naturellement à elle toutes les forces du monde chrétien. Nul terrain n'était donc plus propice pour combiner les traditions diverses des civilisations de la Grèce et de l'Orient ; nul milieu ne se prêtait mieux à accepter les méthodes et les procédés qui lui venaient du monde persan ou du monde hellénistique : nulle cité n'était enfin plus capable de coordonner ces formules diverses, de façon à les fondre en un style nouveau. C'est sous « la triple constellation », comme dit Strzygowski, d'Alexandrie, d'Antioche et d'Éphèse, que Constantinople naquit et grandit. Mais si, comme l'écrit le même savant, « l'art byzantin s'est préparé en Asie Mineure, en Syrie et en Égypte, s'il a grandi dans les centres hellénistiques, à Antioche en particulier, c'est pourtant seulement à Constantinople, au v^e et au vi^e siècle, qu'il a atteint sa pleine croissance et trouvé son unité, et c'est de là seulement qu'il a réussi à exercer sa suprématie sur l'ensemble du monde civilisé ¹. » Il est certain que, dans la nouvelle résidence impériale, la profusion des constructions nouvelles, le luxe de la cour, le contact permanent avec les chefs-d'œuvre de l'hellénisme devaient produire de bonne heure un grand et puissant mouvement d'art. Accueillant de toutes parts les formes et les procédés, adoptant les méthodes que lui fournissait l'Orient hellénistique, sémitique ou iranien, les coordonnant, les appliquant avec une ingéniosité et une hardiesse jusqu'alors inconnues, Constantinople les consacra et les fit en quelque manière propres de l'art byzantin. « Les systèmes d'architecture, écrit encore Strzygowski, particuliers aux trois régions les plus importantes de l'Orient hellénistique (Égypte, Syrie, Asie Mineure) se combinent pour former la nouvelle forme d'art hellénistico-orientale, la byzantine, et Sainte-Sophie doit être considérée comme l'incomparable monument de cette réciproque pénétration ². » Il se peut que Constantinople ait été, moins que les autres régions du monde oriental, vraiment créatrice : ce n'en est pas moins là qu'au vi^e siècle a pris naissance un « art d'empire » (*Reichskunst*) ³.

1. Strzygowski, *Hellas in des Orient's Umarmung*, p. 16. Cf. du même auteur l'introduction au t. III des *Byzantinische Denkmäler*, Vienne, 1903, intitulée : *Ursprung und Sieg des altbyzantinischen Kunst*.

2. *Kleinasiens*, p. III-IV.

3. Strzygowski, *Ursprung*, p. 39.

C'est pour cela que le nouvel art chrétien mérite bien le nom d'art byzantin. C'est Byzance, en effet, qui l'a orienté dans les voies jusqu'alors inconnues qui lui furent propres ; c'est elle qui l'a marqué de son empreinte. C'est à Constantinople, au vi^e siècle, que, par la volonté de Justinien, l'art byzantin a trouvé sa pleine expression et sa formule définitive ; et c'est de là que son influence, durant ce premier âge d'or où il brilla d'un éclat incomparable, a rayonné sur le monde entier.

CHAPITRE II

LES ORIGINES SYRIENNES

Hellénisme et christianisme en Syrie. — I. Les monuments de l'architecture. Antioche et les villes mortes de la Syrie centrale. Les basiliques. Les édifices à plan central. Le problème de la coupole et les solutions syriennes. L'art syrien et l'architecture byzantine. — II. La décoration sculptée. Évolution des motifs. Évolution des procédés. Influence de l'Orient dans cette évolution. Mschatta. L'art syrien et la décoration byzantine. Rôle de la Syrie dans la formation de l'iconographie. — III. La décoration polychrome dans les édifices syriens. Ce que Byzance doit à la Syrie.

Hellénisme et christianisme en Syrie. — Entre les diverses régions où l'on doit chercher les origines de l'art chrétien d'Orient, la Syrie présente, entre le iv^e et le vi^e siècle, une importance et un intérêt tout particuliers. C'était un pays riche, extrêmement peuplé; des industries florissantes y étaient établies; de grandes villes, commerçantes et prospères, s'y rencontraient en foule; on y entretenait des relations actives, d'une part avec tous les pays méditerranéens, la Sicile et l'Afrique, les rivages de l'Adriatique et la Gaule, de l'autre, — et ceci est à retenir — avec l'intérieur du continent asiatique, la Perse, l'Asie centrale, l'Inde et la Chine même. Le mouvement intellectuel n'y était pas moins considérable. Les écoles d'Antioche, d'Edesse, de Nisibe, celle de Gaza, où l'on enseignait la rhétorique, celle de Béryte, où l'on étudiait le droit, étaient célèbres dans tout l'Orient; et la multitude d'écrivains illustres, ecclésiastiques ou profanes, que vit naître la Syrie, atteste suffisamment le goût qu'on y avait des choses de l'esprit. Enfin les gens de cette région avaient une ardeur passionnée pour tout ce qui touchait à la religion. Leur dévotion était grande, leur fanatisme souvent intolérant. Nulle part les querelles théologiques n'ont excité plus d'attention, allumé plus de haines; toute l'histoire de la province au v^e et au vi^e siècle tourne autour des luttes du nestorianisme et du monophysisme. Nulle part non plus l'ascétisme n'a trouvé un terrain plus propice. La Palestine, la Syrie, la Mésopotamie septentrionale étaient, dès le iv^e siècle, couvertes de couvents et peuplées de solitaires. Dans un

tel milieu, riche, intelligent et pieux, l'art chrétien aussi devait tout naturellement se développer magnifiquement.

Toutefois, ce puissant mouvement artistique devait prendre en Syrie un caractère original. Malgré la profonde influence exercée par la culture grecque, malgré la longue durée de la domination romaine, ce pays était toujours demeuré fort particulariste. Assurément, les grandes cités telles qu'Antioche étaient devenues assez vite des capitales de l'hellénisme, à ce point que, dans cette ville, le christianisme eut bien de la peine à déraciner pleinement tous les vestiges païens. Mais, sous ce vernis d'hellénisme, persistaient, surtout dans les campagnes, les traits caractéristiques de la race sémitique, si profondément empreints sur les âmes que le christianisme syrien en prit un aspect tout spécial. Les grandes hérésies, en effet, pour lesquelles la province se passionna, ne sont pas autre chose que des manifestations de cette humeur séparatiste que les populations syriennes étaient heureuses de montrer en toute occasion, qu'une réaction contre l'esprit hellénique que représentait Constantinople. Or, le triomphe du christianisme, naturellement hostile à la culture classique et païenne, ne fit, en mettant celle-ci en échec, que développer ces tendances nationales. La période qui suit la paix de l'Église fut marquée par un réveil presque immédiat de la langue et de la littérature syriaques, et dans l'art pareillement se manifesta une semblable renaissance des vieilles traditions indigènes. Des formes nouvelles s'y rencontrent alors, qui n'ont plus rien de grec ni de romain, et dont certaines même sont assez étranges. Sous ces influences, tandis que l'Occident s'abâtardit, un art nouveau apparaît ici, vivant, savant, capable de trouver des voies originales et fécondes. Le contact incessant de la Syrie avec l'Orient de Mésopotamie et de Perse ne pouvait que renforcer ces tendances et faire fructifier ces germes. Et ainsi, dans l'art chrétien de Syrie, se trouvèrent tout naturellement appelées à collaborer les trois forces qui ont produit l'art byzantin : le christianisme, l'hellénisme et l'Orient.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Antioche et les villes mortes de la Syrie centrale. — Dès le début du iv^e siècle, et depuis lors sans interruption jusqu'à la fin

du vi^e, l'architecture syrienne s'épanouit en une merveilleuse floraison de constructions. Les plus célèbres furent les sanctuaires élevés par Constantin et sa mère aux endroits que sanctifiait le souvenir du Christ. Ce furent, à Jérusalem, la basilique et la rotonde du Saint-Sépulcre ; sur le Mont des Oliviers, l'église de l'Ascension ; à Bethléem, la basilique de la Nativité ; à Nazareth, celle de l'Annonciation ; ailleurs, d'autres encore, par exemple celle de Tyr. Du iv^e siècle également date la belle basilique qui est devenue aujourd'hui la grande mosquée de Damas. Mais c'est Antioche surtout, qu'on surnommait « la Grande » ou « la Belle », qui devint une des plus magnifiques cités de la Syrie. Dans cette ville riche, éprise de luxe, de bien-être, de plaisir, les empereurs du iv^e siècle résidèrent presque aussi volontiers qu'à Constantinople. Dans cette grande métropole ecclésiastique et politique, vraie reine de l'Orient, ils multiplièrent les édifices les plus somptueux. C'est là que Constantin en particulier bâtit, en 331, la magnifique église octogonale, « l'église dorée », comme on l'appelait, qui n'avait point sa pareille dans tout l'empire romain. C'était, dit Eusèbe, « un édifice unique par sa grandeur et sa beauté », avec les vastes portiques qui y donnaient accès, ses deux étages d'une hauteur prodigieuse, le luxe de sa décoration faite de métaux précieux. D'autres constructions encore s'élevèrent auprès de cet admirable monument. Et on conçoit sans peine qu'Antioche, foyer d'une civilisation si brillante, ait pris naturellement en Syrie la direction de l'art chrétien.

Malheureusement nous savons fort mal ce que fut cet art antiochéen, et d'une manière générale ce que fut l'art chrétien dans les grandes villes hellénistiques de Syrie et de Palestine. A peine voit-on, en combinant la description d'Eusèbe avec les rares débris de l'édifice qui ont été retrouvés, que le *martyrion* bâti par Constantin à Jérusalem était une basilique du type hellénistique, précédée à l'est d'un vaste atrium et de propylées, partagée à l'intérieur en cinq ou trois nefs couvertes en charpente et pourvue de tribunes au-dessus des bas-côtés¹. C'est sur le même plan qu'est bâtie — à cela près qu'elle n'a point de tribunes — la basilique de Bethléem² ; et la grande mosquée de Damas est un édifice du même type³. Quant aux

1. Heisenberg, *Die Grabeskirche in Jerusalem*. Leipzig, 1908.

2. Cf. Weir Schultz, *The church of the Nativity at Bethlehem*. Londres, 1910 ; Weigand, *Die Geburtskirche in Bethlehem*. Leipzig, 1911 ; et surtout Vincent et Abel, *Bethléem*. Paris, 1914.

3. Dussaud, *Le temple de Jupiter Damaskénien (Syria, t. III, 1922)*.

monuments d'Antioche, il n'en reste rien que le témoignage des textes. Et l'on serait fort embarrassé en conséquence de caractériser l'architecture chrétienne de Syrie, si une rare bonne fortune n'avait conservé une incomparable série de constructions, élevées

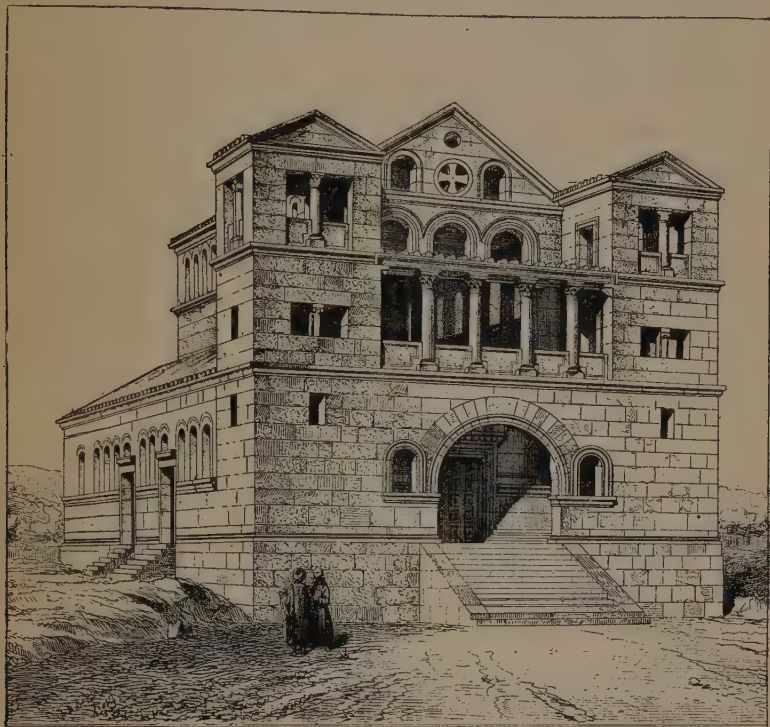


Fig. 1. — Église de Tourmanin (restauration)
(d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

pour la plupart précisément dans le voisinage d'Antioche, et probablement sous l'influence artistique de cette grande cité ¹, et si les

1. Vogüé, *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse, du I^{er} au VII^e siècle*, Paris, 1865-1877; Ouspenski, *Monuments archéologiques de Syrie* (en russe) (IIR, t. 7 (1902); Kondakof, *Voyage archéologique en Syrie et Palestine*, Pétersbourg, 1904 (russe); H. C. Butler, *American archæological expedition to Syria*, t. II. *Architecture and other arts*, New-York, 1904; H. C. Butler, *Princeton University Archæological expedition to Syria, division II: Ancient architecture in Syria. Section A: Southern Syria: 1. Ammonitis*, Leyde, 1907; 2. *Southern Hauran*, 1909; 3. *Umm-idj-Djimal*, 1913; 4. *Bosra*, 1914; 5. *Hauran*

monuments récemment découverts en Mésopotamie ne complétaient utilement d'autre part nos informations sur l'art de cette région¹.

A l'est de cette ville, dans la Syrie du Nord, et plus au sud, dans le district du Hauran, les découvertes de M. de Vogüé (1860-1861), complétées par les recherches plus récentes des expéditions russe et américaine, ont fait connaître toute une suite de villes mortes, « dont la vue transporte le voyageur au milieu d'une civilisation perdue et lui en révèle pour ainsi dire tous les secrets ». L'impression qu'on y éprouve est « analogue à celle que l'on éprouve à Pompeï, mais plus nouvelle. En effet, toutes ces cités, qui sont au nombre de plus de cent sur un espace de trente ou quarante lieues, forment un ensemble où tout se lie, s'enchaîne, appartient au même style, au même système, à la même époque enfin, et cette époque est l'époque chrétienne primitive, celle qui s'étend du iv^e au vi^e siècle de notre ère² ». Dans ces villes, brusquement abandonnées au vii^e siècle par leurs habitants, fuyant devant l'invasion perse ou arabe, les édifices, protégés par le désert qui les environne, et seulement ébranlés par les accidents naturels, sont, sur beaucoup de points, demeurés merveilleusement intacts³. Et dans ces magnifiques constructions, édifiées avec un soin minutieux en matériaux de qualité admirable, toute la société chrétienne de Syrie revit à nos yeux, avec sa prodigieuse richesse, ses goûts de luxe, ses préoccupations religieuses ou charitables, ses sentiments coutumiers, et la magnificence de ses bâtiments. On trouve là des maisons, des villas, des hôtelleries, des cloîtres, surtout des églises, dont beaucoup, datées d'une manière précise, jettent un jour singulier sur l'évolution de l'architecture du iv^e au vi^e siècle dans ces régions. Assurément — et ceci doit être remarqué — pour l'histoire propre de l'art

plain and Djebel Hauran, 1915. Section B : *Northern Syria* : 1. *The Ala and Kasr-ibn-Wardan*, 1907 ; 2. *Anderin, Kerratin, Marata*, 1908 ; 3. *The Djebel Riha and the Djebel Wastani*, 1909 ; 4. *The Djebel Barisha*, 1909 ; 5. *The Djebel Halakeh*, 1912 ; 6. *The Djebel Siman*, 1920. Cf. Jean George, duc de Saxe, *Tagebuchblätter in Nordsyrien*, Leipzig, 1912.

1. Strzygowski et Van Berchem, *Amida*, Heidelberg, 1910 ; Preusser, *Nord-mesopotamische Baudenkmäler*, Leipzig, 1911 ; Bell, *Amurath to Amurath*, Londres, 1911, et *Churches and monasteries of the Tur-Abdin*, Londres, 1913 ; Guyer, *Rusafah*, dans Sarre-Hertzfeld, *Archaeol. Reise im Euphrat und Tigris-gebiet*, Berlin, 1914.

2. Vogüé, *loc. cit.*, p. 7-8.

3. Le peuplement partiel du pays a toutefois, depuis le moment où M. de Vogüé les visita (1860), gravement endommagé plusieurs de ces édifices. C'est ainsi que la belle église de Tourmanin a été complètement démolie pour bâtir un poste militaire et un village.

byzantin, ces ouvrages syriens n'ont point, on le verra, une importance capitale, et ils diffèrent profondément par certains points des monuments caractéristiques de cet art. Mais on y trouve du moins, de même que dans le style byzantin, une combinaison des éléments helléniques et des vieilles traditions orientales ; et par là, outre l'intérêt considérable qu'ils offrent par eux-mêmes, ces monuments



Fig. 2. — Église de Qalb-Louzé (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

prennent une singulière valeur, par tout ce qu'ils nous apprennent indirectement sur les origines et la formation de l'art byzantin.

Les basiliques. — La plupart des églises syriennes sont des basiliques, généralement à trois nefs (une seule, celle de Soueida, en a cinq), et terminées par trois absides. Elles offrent d'ordinaire la forme d'un rectangle parfait ; tantôt, en effet, elles s'achèvent par un sanctuaire carré, tantôt, et plus fréquemment, par une abside courbe à l'intérieur, et empâtée extérieurement dans un cadre rectiligne. Ce n'est qu'au cours du *v^e* siècle, et surtout au *vi^e*, qu'apparaît l'abside faisant saillie sur le chevet de l'édifice, et qui prend alors une forme demi-circulaire ou polygonale. Mais, tout en se conformant ainsi à un plan très connu, dont on rencontre au *iv^e* siècle des exemples en

Orient comme en Occident, les édifices syriens présentent nombre de dispositions originales et nouvelles. Ils doivent d'abord un caractère très spécial aux procédés mêmes de la construction et à la nature des matériaux employés : ils ne sont point, comme les monuments byzantins, bâtis en briques et en moellons, mais en pierres de



Fig. 3. — Église de Qalb-Louze. Intérieur (d'après Butler).

taille de grand appareil. En conséquence, la voûte s'y rencontre rarement, et les tribunes au-dessus des bas-côtés ne s'y trouvent presque jamais. Pour d'autres raisons, on n'y voit point, comme dans la basilique hellénistique, le vaste atrium carré précédant la façade. Comme cette grande cour tenait trop de place, on n'en conserva qu'un seul côté, le portique attaché au corps de l'église, et ce portique ne tarda pas à prendre, au *vi*^e siècle, un aspect caractéristique et fort pittoresque. Conformément à de très anciennes traditions orientales, qui remonteraient, d'après certains savants, jusqu'au *chilani* hittite, et que l'on trouve suivies en tout cas dans les palais persans de Firouz-Abad et du Servistan, le narthex

devint un véritable porche, s'ouvrant par une large baie arquée entre deux tours carrées et surmonté d'une terrasse formant loggia couverte ou balcon. Un haut escalier donnait accès à cette entrée.

L'intérieur de ces églises syriennes n'était pas moins remarquable. Au-dessus des colonnes ou des piliers, l'architrave antique est remplacée par des arcades, et par-dessus ces arcades, jusqu'à la toiture de la nef principale, s'élève un mur, percé d'une longue série



Fig. 4. — Église de Roueiha (Phot. Van Berchem).

d'élégantes fenêtres. Comme dans la basilique hellénistique, l'église est couverte d'une charpente en bois, dont les poutres transversales s'appuient sur des colonnettes en encorbellement disposées entre les fenêtres. Quelquefois, surtout dans les constructions du *vi*^e siècle, les colonnes sont remplacées par des piliers quadrangulaires, qui permettent de donner une portée plus grande aux arcades. Quelquefois, à la même époque, on rencontre des arcs doubleaux jetés par-dessus la nef et destinés à soutenir la charpente (Roueiha). Enfin, vers le même temps, on trouve parfois l'abside en forme de fer à cheval (Zebed, au S.E. d'Alep, datant de 511) et l'arc outrepassé remplaçant le plein cintre (Roueiha). Ainsi, dans toutes ces constructions se manifeste un art vivant, savant, curieux de trou-

ver des voies nouvelles, et qui a produit des édifices tout à fait remarquables par la beauté du style, l'élégance des proportions, l'habile distribution de l'espace et de la lumière, et la richesse de la décoration.

Il est aisé de suivre les progrès de cet art depuis les monuments les plus anciens en date ¹, tels que l'une des basiliques de Roueiha (iv^e siècle) (fig. 4) où pour la première fois l'arcade se substitue à la



Fig. 5. — Église de Mchabbak. Extérieur (d'après Butler).

plate-bande, ou bien l'église de Mchabbak (v^e siècle) (fig. 5) si heureusement conservée et si élégante dans ses amples et harmonieuses proportions², jusqu'à ces constructions du vi^e siècle, dont M. de Vogüé dit justement qu'elles sont « des chefs-d'œuvre que les architectes de nos jours pourraient étudier avec profit ». Dans ces belles basiliques de Bakirha (546) ou de Baqouza, dans celle de Tourmanin (fig. 1), telle que nous la montre la restauration de M. de Vogüé, dans celle de

1. Les églises datées les plus anciennes sont, au Hauran, celle d'Oum-idj-Djema, construite en 345, et, dans la Syrie du Nord, celle de Fafirtin, qui est de 372. Cf. sur l'origine du type: H. C. Butler, *The Tychaion at Is-Sanamén and the plan of early churches in Syria* (R. A., 1906, II, 413).

2. C'est une des plus hautes. Les colonnes y ont près de 5 mètres.

Qalb-Louzé surtout (fig. 2 et 3), qui est vraiment la merveille de cet art, l'architecture syrienne a atteint son apogée. Ce qui frappe dans ces monuments, c'est le constant souci d'innovation qui anime les constructeurs, leur incessant effort pour modifier et perfectionner leurs ouvrages, la souple ingéniosité avec laquelle ils unissent aux traditions helléniques les inspirations que leur apporte le contact du vieil Orient. C'est à l'Orient d'ailleurs qu'ils vont le plus volontiers. Ils lui empruntent et l'arc outrepassé et la façade si décorative à porche central flanqué de deux tours. Pour ménager plus d'espace à l'intérieur de leurs bâtiments, ils abandonnent la colonne grecque, et sur des piliers rectangulaires ils posent des arcades plus largement ouvertes; au chevet, ils mettent la saillie de l'abside, décorée de deux étages de demi-colonnettes superposées; et sur toutes les murailles enfin, ils répandent une ornementation d'une richesse merveilleuse, encadrant les fenêtres et les portes de moulures courbes qui se replient en spirales, couronnant la baie d'entrée de loggias ou de balcons élégants, mêlant sans cesse dans cette décoration, avec une savante habileté, les motifs classiques aux éléments qui leur viennent de l'Orient.

Les édifices du Hauran ont un aspect plus original encore. La rareté du bois dans cette région de la Syrie a amené l'emploi exclusif dans la construction d'un basalte très dur, et ceci déjà a donné aux monuments une physionomie très particulière. De très bonne heure en outre, et plus tôt même que dans la Syrie du Nord, l'Orient a fait sentir son influence sur la disposition de ces bâtiments. Ce sont, comme dans la région d'Antioche, des basiliques pour la plupart; mais, dès le second siècle, l'arcade s'y rencontre aussi fréquemment employée que le linteau. Le manque de bois, d'autre part, a obligé à renoncer à la couverture en charpente, et à y substituer des arceaux transversaux en pierre, jetés par-dessus la nef et qui supportent un toit plat en dalles. Le procédé, qu'on observe dès le III^e siècle dans les édifices païens de Chaqqa, a passé de là au IV^e siècle dans les églises de Qennaouat et de Tafka. Ainsi se constitua dans cette région un style tout à fait original, très pénétré des traditions orientales, moins élégant sans doute, moins pleinement développé que celui de la Syrie du Nord, mais intéressant et curieux dans sa forte simplicité.

Le groupe des églises de la Mésopotamie du Nord, bien qu'il soit assez mal connu encore et parfois assez insuffisamment étudié, mérite également de retenir l'attention.

A Diarbekir, l'ancienne Amida, à Mayafarqin, l'ancienne Martyropolis, à Dara, à Nisibe et dans cette région montagneuse du Tur-Abdin, qui s'étend entre Mardin et le cours du Tigre, et, d'autre part, à Rusafah, l'ancienne Sergiopolis, on a relevé un certain nombre de monuments fort intéressants de date assez diverse, mais dont plusieurs peuvent être placés entre le iv^e et le vi^e siècle. Beaucoup de ces édifices sont des basiliques, et l'une d'elles tout au moins, celle de Saint-Serge à Rusafah, qui appartient au commencement du vi^e siècle, est encore du type hellénistique et couverte en charpente ¹. Mais dans la plupart de ces basiliques — et c'est l'intérêt des constructions de cette région — c'est la voûte au contraire qui semble avoir été de bonne heure employée : et s'il en faut croire Strzygowski, c'est de la Mésopotamie qu'elle se serait répandue dans l'art chrétien d'Orient. Beaucoup de ces basiliques mésopotamiennes sont des édifices à nef unique, et plusieurs offrent cette particularité d'être, non point à nef longitudinale, mais à nef transversale. Assurément, par certains traits, ces monuments sont apparentés d'assez près à l'art de la Syrie ² ; des influences hellénistiques s'y mêlent aux influences orientales ³, et Strzygowski lui-même reconnaît combien ce milieu sémitique a été pénétré par l'hellénisme et à quel point il a subi l'action d'Antioche ⁴. Il n'y en a pas moins dans ces monuments des traits originaux, qui doivent être retenus. Malheureusement la date de certains d'entre eux, ceux du Tur-Abdin en particulier, demeure quelque peu incertaine : après les avoir d'abord, comme Strzygowski, placés entre le iv^e et le vi^e siècle, miss Bell, qui les a visités à deux reprises, incline à dater les plus remarquables d'entre eux de la fin du vi^e ou du commencement du viii^e siècle ⁵ : ce qui leur ôterait incontestablement beaucoup de leur signification. Mais les monuments de Rusafah et d'Amida, qui sont certainement du cours du vi^e siècle, et d'autres plus anciens, méritent, par leurs formes architecturales autant que par leur riche décoration, une place importante dans l'histoire de l'art byzantin.

1. Guyer, *loc. cit.*, 3, 6-7 (tirage à part).

2. Bell, *Churches and monasteries of the Tur-Abdin*, p. 99-100. Cf. Guyer, *loc. cit.*, p. 11-12.

3. Guyer, *loc. cit.*, p. 44-45.

4. Strzygowski, *Ursprung der christl. Kirchenkunst*, 138, 169.

5. *Loc. cit.*, 107-108. Cf. les réserves que fait, sur l'influence de la Mésopotamie, Guyer, *Amida* (Repert. für Kunstwiss., t. 38 (1915)).

Les édifices à plan central. — A côté des édifices de plan basilical, les architectes chrétiens de Syrie, désireux de ne point indéfiniment reproduire les mêmes modèles, édifièrent aussi des constructions à plan central, de forme circulaire ou octogonale, que surmontait une coupole. C'est à ce type que se rattachaient en Syrie la rotonde bâtie par Constantin au-dessus du Saint-Sépulcre, avec sa colonnade intérieure supportant la coupole, et ses tribunes couronnant le pourtour annulaire du monument, et pareillement l'église octogonale, elle aussi pourvue de tribunes, bâtie à Antioche par Constantin. C'est au même type qu'appartient en Mésopotamie l'octogone légèrement ovale de Wiranscheir (Constantina), avec sa coupole portée sur huit piliers, ses tribunes annulaires, son narthex carré flanqué de deux tours et surmonté d'une loggia, qui précédait l'entrée occidentale. Ce monument, que Strzygowski croit du iv^e siècle, doit peut-être plutôt être attribué au vi^e, et du même temps datent deux autres édifices qui semblent de la même famille, l'intéressant *martyrion* de Rusafah ¹, combinaison du type basilical et du plan triconque, et peut-être l'église de la Vierge à Amida ². En tout cas, quelle qu'en soit la date précise, tous trois attestent de façon remarquable l'intéressant effort d'invention qui est le trait caractéristique de l'architecture syrienne ³.

Ce génie créateur se manifeste surtout dans un édifice, où se combinent le plan basilical et la construction à plan central, et dont on a pu dire sans exagération qu'il est « le joyau archéologique de la Syrie centrale ⁴ » et l'une des plus belles œuvres de l'art chrétien. C'est, entre Antioche et Alep, le couvent de Saint-Syméon Stylite (Kalat Seman), bâti vers la fin du v^e siècle autour de la colonne que le célèbre ascète avait illustrée par son long séjour et ses miracles.

Le plan général de l'édifice est aussi original que savant (fig. 6). Sur quatre des faces d'une cour octogonale à ciel ouvert, qui forme le centre du monastère, s'embranchent quatre basiliques à trois nefs, disposées de manière à dessiner une croix gigantesque. Celle de l'est, terminée par une abside saillante, constitue l'église proprement dite, consacrée à la mémoire du saint; les autres sont de

1. Guyer, *loc. cit.*, 28, 32.

2. Guyer, p. 31-32, pense toutefois que les deux édifices n'étaient pas à coupole. Cf. Strzygowski, *Amida*, 219-223.

3. Strzygowski, *Kleinasien*, 96 et suiv.

4. Vogüé, *loc. cit.*, 141-153 et pl. 139-50.

vastes promenoirs, destinés à accueillir la foule des pèlerins. Dans cet édifice énorme, d'un art tout local, se manifestent toutes les particularités du style syrien, et spécialement cette richesse dans l'ornementation qui en est l'un des traits les plus caractéristiques. Que l'on regarde la décoration extérieure de l'abside, avec ses fines colonnettes superposées en deux étages (fig. 14), ou le beau por-

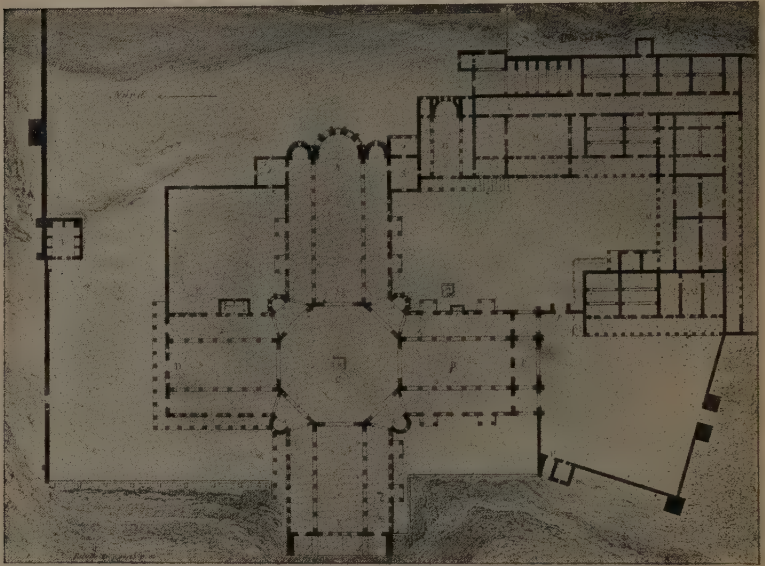


Fig. 6. — Plan du couvent de Saint-Syméon
(d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

tique à trois arcades qui donne accès à la basilique du sud (fig. 15), ou encore les larges arcades qui encadrent l'octogone central (fig. 7), on ne saurait admirer assez la variété, la fantaisie, la magnificence de l'ornementation, la souplesse et l'habileté de l'exécution. Et si l'on songe à la multitude des pèlerins qu'attirait au monastère, de tous les points du monde oriental, et de l'Occident même, la renommée de saint Syméon, on admettra volontiers qu'un monument si célèbre, et d'une si prodigieuse splendeur, ait dû avoir quelque influence sur le développement de l'art, sur la propagation des types architecturaux aussi bien que des motifs décoratifs.

C'est là précisément ce qui donne aux constructions syriennes à

plan central un intérêt tout particulier. On y peut voir par quels essais, par quels tâtonnements les architectes s'efforcèrent de réali-



Fig. 7. — Vue sur la cour octogonale de Saint-Syméon
(Phot. Van Berchem).

ser ce qui fut toujours la préoccupation essentielle de l'art byzantin, à savoir de couronner d'une coupole circulaire un plan carré ou

octogonal, et par quels raccords plus ou moins habiles ils parvinrent à passer du polygone au cercle.

Le problème de la coupole et les solutions syriennes. — Depuis longtemps l'art perse employait la coupole, que déjà les Assyriens avaient connue. Dans les palais du Servistan et de Firouz-Abad, on trouve des coupoles soutenues sur quatre trompes d'angle, c'est-à-dire sur des niches sphériques logées aux angles du plan carré et qui constituent une base octogonale, d'où il devient plus aisé de passer au cercle. Ce procédé fut, dès le iv^e siècle, emprunté à la Perse par les architectes byzantins; on le rencontre vers cette date dans certaines églises de Mésopotamie (El-Adhra à Hakh¹, église du couvent nestorien à Amida²), d'Asie Mineure et d'Égypte, et il demeura en usage, jusqu'au xii^e siècle, dans d'assez nombreux édifices de Grèce et de Sicile. Une autre forme de coupole, qui devait avoir une grande fortune dans l'art byzantin, est la coupole sur pendentifs, où quatre grands arcs pénétrant une calotte sphérique l'échancrent de manière à y déterminer quatre triangles sphériques, qui s'inscrivent entre les courbes des arcades. Ainsi on obtient, sans recourir aux trompes d'angle, « un type de voûte qui s'adapte directement au plan³. » Cette solution du problème, qui fut la grande trouvaille de l'art byzantin, semble bien être hellénistique et avoir été imaginée, on le verra, en Asie Mineure: mais elle a également son origine dans les procédés persans. De bonne heure, dans les plaines de l'Elam, qui fournissaient des argiles excellentes, mais où le bois manquait pour établir des cintres, les architectes s'essayèrent à construire des voûtes sans cintrage, maçonnant les briques par tranches verticales accolées les unes aux autres, au lieu de bâtir la voûte par assises rayonnantes s'élevant progressivement dans le vide⁴. Ce procédé plus économique, facile à appliquer avec la brique durcie au feu, fut adopté dès le iv^e siècle par les architectes chrétiens d'Orient; on verra plus loin de quelle façon il se développa pour donner naissance à la coupole sur pendentifs.

La Syrie était trop voisine de la Perse, trop pénétrée d'influences orientales, pour qu'elle n'essayât point d'appliquer l'un ou l'autre

1. Bell, *loc. cit.*, 82.

2. Stryzowski, *Amida*, 179.

3. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 87.

4. Cf. sur la différence des deux systèmes les lumineuses explications de Choisy, p. 31-32. On consultera les chapitres V à VIII de cet ouvrage pour toute la question indiquée dans le texte.

de ces deux systèmes, pour qu'elle ne tentât point, elle aussi, de résoudre le problème de la coupole. Mais, dans ce pays où la pierre abondait et où la construction appareillée s'était surtout développée, il ne pouvait venir à l'esprit de bâtir, comme dans d'autres régions, des coupoles en briques ou en menus matériaux posés sur un lit de mortier. Les conditions locales imposèrent donc d'autres partis et d'autres artifices, qui méritent d'être examinés.

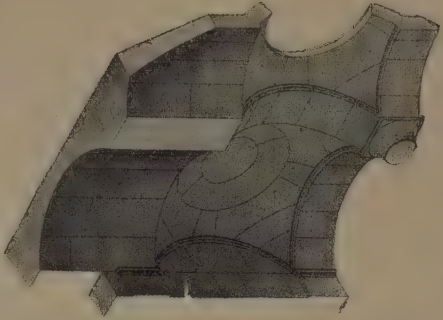


Fig. 8. — Voûte sphérique appareillée (Jérusalem porte au Haram-ech-Chérif, d'après Choisy).

Dès la fin du II^e siècle, le prétoire de Mousmieh montre une tentative pour couvrir un espace carré d'une coupole. Mais c'est surtout au III^e siècle, dans

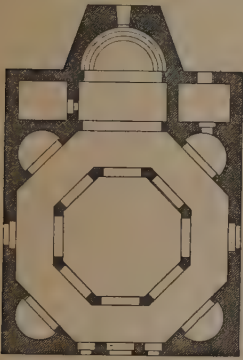


Fig. 9. — Église d'Ezra. Plan (d'après Vogüé, Syrie centrale).

de petits édifices tels que la Kalybé d'Omm es Zeitoun, datée de 282, et dans celle de Chaqqa (fin du III^e siècle) qu'apparaît un essai de solution. Sur chacun des angles du plan carré, une pierre est posée en pan coupé, de façon à déterminer un octogone ; sur chacun des angles de l'octogone, de nouveau une pierre est mise à cheval, de façon que la nouvelle assise forme un polygone à seize côtés ; par un procédé semblable, l'assise suivante a trente deux côtés, et ainsi insensiblement elle se rapproche de la base circulaire nécessaire à l'assiette de la coupole en blocage qui couronne la construction.

Ce système ingénieux ne permettait guère toutefois de couvrir que des espaces assez restreints. « Il est, dit Choisy, au pendentif d'appareil ce que la plate-bande est à la voûte : la portée des pierres disponibles en limite les applications, et nous sommes loin encore d'une solution définitive et vraiment pratique ¹. »

1. Choisy, p. 88.

Les constructeurs syriens étaient trop habiles pour ne point parvenir, même avec les matériaux dont ils disposaient, à construire des coupoles sur pendentifs appareillés (fig. 8). Le plus ancien exemple de ce type se rencontre dans une salle de Djerach où l'on



Fig. 10. — Église d'Esra. Intérieur (d'après Kondakof, *Syrie et Palestine*).

voit, comme dit fort bien Choisy, « une conception asiatique réalisée par une main romaine ». De même, ils connurent bien vite sans doute et appliquèrent à Antioche et au Saint-Sépulcre l'autre procédé de construction, plus pratique, venu de la Perse par l'intermédiaire de l'Asie Mineure, et qui consiste à bâtir des coupoles en menus matériaux sur trompes d'angle ou sur pendentifs. En tout cas on voit qu'au vi^e siècle, dans l'église Saint-Serge de Gaza décrite par Choricus, ils avaient appliqué le premier

de ces types ¹. Cependant ils demeurèrent en général fidèles au procédé local indiqué plus haut et qu'ils se contentèrent de perfectionner. C'est ainsi qu'au vi^e siècle, pour couvrir d'une coupole l'église octogonale de Saint-Georges d'Esra (fig. 9 et 10), bâtie en 515, on posa sur les angles du tambour octogonal des pierres en pan coupé, de façon à déterminer un polygone à seize côtés, auquel succéda par le même procédé un polygone à trente-deux côtés

1. Millet, *L'Asie Mineure* (RA, 1905, I, p. 99-100), a traduit et fort ingénieusement commenté le texte de Choricus.

voisin du cercle, sur lequel on put édifier une haute coupole en blocage de forme elliptique. C'est d'une façon semblable qu'en 512 on tenta de couvrir la grande église de Bosra (fig. 11). Sur un tambour circulaire, porté par huit piliers, on construisit la coupole centrale. Mais comme l'édifice était de dimensions plus vastes que d'ordinaire, on dut se préoccuper d'alléger les poussées de la voûte, et à cet effet on disposa à l'entour un bas côté annulaire, soutenu à l'extérieur par quatre exèdres placés aux angles d'un carré. Mais, si ingénieux que fût ce parti, les matériaux employés étaient trop lourds, les points d'appui trop faiblement établis, l'espace à couvrir surtout trop grand pour que la solidité en fût durable. La coupole de Bosra ne tarda pas à s'effondrer.

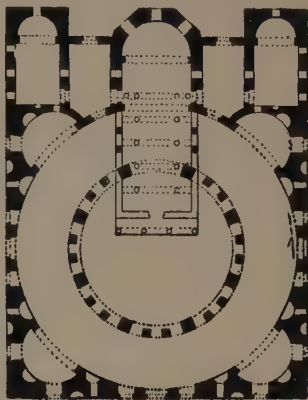


Fig. 11. — Bosra. Cathédrale
Plan (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

Dans la Syrie du Nord comme au Hauran, les constructeurs s'appliquèrent à résoudre le problème de la coupole. On a trouvé à Moudjeleia une chapelle polygonale, à Hass et à Roueïha des tombes encore couvertes de coupoles. Ces monuments datent du vi^{e} siècle, et on y observe les mêmes tâtonnements que dans les édifices du Hauran. Le pendentif ne s'y rencontre point. Sur les angles du plan carré, une pierre est posée en pan coupé, puis échancrée à l'intérieur de façon à former un arc de cercle tangent au carré. Sur cette assise circulaire est édifié un dôme appareillé. Ici encore, comme on le voit, il ne s'agit que d'un artifice ingénieux, résultant des conditions locales de la construction, et l'on y trouve un exemple intéressant des partis divers employés pour dégager la solution d'un problème qui s'imposait. Mais ces procédés « ne s'étendent guère, comme le dit Choisy, au delà des provinces syriennes, et ils paraissent moins appartenir au fonds commun de l'architecture byzantine qu'à l'école locale de Syrie ¹ ». La vraie coupole byzantine n'en vient point ; et l'on peut même se demander si quelques-uns de ces édifices syriens, en particulier ceux du vi^{e} siècle, tels

1. Choisy, p. 90.

que les églises d'Ezra et de Bosra, loin de présenter une création originale d'un art local, ne sont pas tout simplement des applications en pierre de ce qui, en d'autres régions de l'Orient, s'exécutait en briques vers le même temps.

L'art syrien et l'architecture byzantine. — Si intéressante que soit donc l'architecture syrienne, il faut se garder de lui attribuer une influence trop grande sur l'art byzantin. Tandis que l'une emploie exclusivement la pierre, les monuments caractéristiques de l'autre sont tous construits en briques et en moellons ; et cette différence dans les matériaux a entraîné des différences capitales dans les procédés de la construction et dans les principes même qui règlent l'économie de l'édifice. Assurément l'architecture syrienne a eu un rôle considérable dans le monde, et son action, on le verra, s'est exercée dans un large domaine, et jusqu'en Occident. Mais Byzance lui doit en somme peu de chose. Il convient donc peut-être, dans une histoire de l'art byzantin, de mettre à part plus qu'on ne fait d'ordinaire, cet art vigoureux et fécond que, sous l'influence de l'Orient, la Syrie vit naître entre le iv^e et le vi^e siècle. Mais si ce grand mouvement artistique n'a point, par ses édifices, influé sérieusement sur le développement de l'architecture byzantine, il a, par d'autres points, exercé une action considérable et puissante sur l'art byzantin. C'est, d'une part, par le caractère nouveau qu'il a donné à la décoration sculptée, d'autre part, par la place prépondérante qu'eut la Syrie dans la formation de l'iconographie chrétienne.

II

LA DÉCORATION SCULPTÉE

De très bonne heure, la Syrie avait aimé, dans l'ornementation sculptée dont elle paraît les monuments de l'architecture, une magnificence un peu lourde et chargée. Les édifices de Baalbeck et de Palmyre, certaines constructions du Hauran (Qennaouat) attestent, dès l'époque païenne, ce goût de luxe pompeux et compliqué. Cette tendance se développa encore dans les ouvrages de la période chrétienne. Désormais, la décoration prit une place considérable, presque excessive ; elle se répandit, avec une richesse qui touche à la profusion, sur toutes les parties de l'architecture. Chapiteaux et corniches, encadrements des portes et des fenêtres, clô-

tures des sanctuaires et parapets des tribunes, arcades et linteaux se couvrirent d'ornements sculptés d'une variété et d'une complication extrêmes, où disparut bien vite presque tout souvenir des traditions de l'art classique. Par désir d'éblouir, pour réveiller aussi l'attention d'un public un peu blasé, on dédaigna alors de faire simple, on s'ingénia à imaginer des formes nouvelles, et sans peine on les trouva dans les motifs que fournissait l'Orient perse à l'art de ce temps.

Evolution des motifs. — Sous ces influences, insensiblement, les



Fig. 12. — Linteau de Béhio (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

traditions antiques se déformèrent. La feuille d'acanthé chère à l'art classique prend un aspect nouveau. D'une part, l'acanthé molle romaine, si élégante et si vigoureuse, devient moins souple et plus sèche (tombeau d'El Barah ¹). Sa feuille droite, largement étalée, et de plus en plus stylisée, s'applique à la pierre comme une broderie ; elle se déploie sur la plate-bande des linteaux, à la courbe des arcades, en rinceaux qui finissent par s'enrouler autour du fleuron (linteau de Roueïha ²) ou même par se fermer en cercles (linteau d'El Barah ³, linteau de Moudjeleia). D'autre part, un type nouveau apparaît, l'acanthé épineuse, aux feuilles grasses et dentelées, souvent gonflées et comme agitées par le vent. Ce sont ensuite les rinceaux de pampres, jaillissant de grands vases et se développant en une merveilleuse floraison de méandres, où se logent parfois des oiseaux ou des animaux. L'art syrien semble les avoir particulièrement aimés et en avoir fait un de ses thèmes les plus caractéristiques (Saint-Syméon ⁴).

1. Vogüé, *loc. cit.*, pl. 75.

2. *Ibid.*, pl. 68.

3. *Ibid.*, pl. 32.

4. *Ibid.*, pl. 146.

Mais, à côté de ces éléments connus, une foule de motifs nouveaux, surtout géométriques, apparaissent¹ ; ce sont des cercles ou des losanges enfermant des fleurons, des rosettes, des étoiles à six branches, des hélices, des croix. L'architecture syrienne en a fait un large usage et a diversifié avec une merveilleuse fantaisie les combinaisons de ces disques sculptés (linteau de Béhio²) (fig. 12). Ailleurs, ce sont des tresses, des entrelacs, dont le réseau compliqué couvre la pierre d'une véritable orfèvrerie (linteau de Betoursa³). Enfin, ce



Fig. 13. — Lintéau de Dana (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

sont des figures d'animaux, fantastiques ou réels, paons ou lions, cerfs ou griffons, affrontés aux côtés d'un motif central, vase, croix ou *hom* persan, ou courant parmi des feuillages de vigne ou de lierre (lintéau de Dana⁴) (fig. 13).

On voit sans peine le caractère nouveau que prend cette décoration. A mesure que le temps marche, de plus en plus nettement elle s'éloigne de l'ornement classique, aussi bien par la façon dont elle est traitée que par l'origine des motifs qu'elle emploie.

Évolution des procédés. — Jadis, dans l'architecture classique, la décoration demeurait toujours subordonnée à l'harmonie générale des lignes. Maintenant un principe nouveau prévaut. La décoration existe par elle-même et pour elle-même : l'ornemaniste met sa gloire à multiplier ses ciselures sur pierre, à les varier par des combinaisons savantes ; la difficulté vaincue est un mérite et un

1. Cf. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, p. 115 et suiv.

2. Vogüé, *l. c.*, pl. 137, et Butler, p. 32-33.

3. *Ibid.*, pl. 43.

4. *Ibid.*, pl. 45.

charme de plus. L'ornement sculpté, en cessant d'être étroitement lié à la structure, perd en même temps son caractère plastique. Au lieu de se proposer d'embellir les édifices par les formes du modelé et les jeux d'ombre et de lumière qui en résultent, il vise plutôt à égayer les surfaces par les contrastes de la couleur, par les oppositions de noir et de blanc alternant sur le fond légèrement entaillé de la pierre et qui détachent le dessin sur un champ



Fig. 14. — Abside de l'église de Saint-Syméon (Phot. Van Berchem).

d'ombre (*Tiefendunkel*¹). En devenant un décor indépendant de la construction, l'ornement devient ainsi une forme de revêtement polychrome. En conséquence, le relief s'amortit ; les motifs ornementaux sont gravés à la surface de la pierre plutôt que modelés en pleine matière ; ils se répandent sur les chapiteaux et les arcades en fines et souples broderies qui semblent une dentelle ou une orfèvrerie, et, pour les obtenir, l'artiste, au lieu de tailler franchement le marbre au ciseau, le creuse à la virole, le fouille et le

1. C'est l'expression qu'a imaginée Strzygowski pour caractériser ce procédé. Cf. sur ce point Strzygowski, *Die Schicksale des Hellenismus* et surtout *Mschatta*.

refouille avec une incomparable virtuosité. Or, ces procédés du relief méplat, cette conception aussi du décor qui en est la raison d'être, ce goût de la décoration polychrome, tout cela, ce sont des choses absolument orientales.

Influence de l'Orient dans cette évolution. — Et c'est pareillement de l'Orient que viennent la plupart des motifs nouveaux qu'emploie l'ornement sculpté. Ces ornements géométriques, cette décoration végétale et animale où se montre une observation si attentive et si remarquable de la nature, ont été empruntés par la Syrie à l'Orient perse, et c'est vraisemblablement par les tissus historiés qu'on fabriquait dans l'empire sassanide qu'ils sont surtout parvenus dans le monde hellénique¹. En tout cas, du iv^e au vi^e siècle, cette influence orientale va de jour en jour s'accusant plus fortement ; de plus en plus les éléments étrangers à l'art classique se substituent aux motifs antiques et prennent une place prépondérante. Ce sont par exemple des formes nouvelles du chapiteau qui apparaissent au v^e siècle et qui semblent bien inspirées par la Perse : pour assurer à la retombée de l'arc une assiette plus solide, des consoles latérales viennent donner à l'abaque une forme oblongue (Baqouza²) : c'est déjà presque le chapiteau-imposte, dont le tailloir apparaît parfois timbré d'une croix (Refadi³). Ce sont encore les fenêtres à double ou triple arcades que séparent de minces colonnettes (Qennaouat⁴). C'est surtout la merveilleuse floraison de sculptures qui couvre d'arabesques, d'entrelacs, de fleurons, de rosaces, de feuillages et d'animaux tous les membres de l'édifice, avec une variété, une élégance, une splendeur sans égales.

On en peut suivre la richesse croissante et l'évolution dans le sens de l'Orient sur toute une série de monuments datés. C'est, par exemple, le portail de Babiska⁵ (401), où une bande d'acanthé de style tout classique est comprise entre deux bandes d'enroulements et de tresses qui rappellent curieusement le travail de la vannerie. C'est ensuite le linteau de Déir-Séta⁶ (412), où les motifs géométriques tiennent une place essentielle. Mais c'est surtout au vi^e siècle que l'évolution est nettement caractérisée. A Qalb-Louzé, à Saint-

1. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten, China, Persien und Syrien in ihrer Wechselwirkung* (JPK, t. 24 (1903). Cf. *Amida*, p. 365 et suiv.

2. Vogüé, *loc. cit.*, pl. 107.

3. Vogüé, *loc. cit.*, pl. 111.

4. Butler, p. 403-405.

5. *Ib.*, p. 133-134.

6. Vogüé, pl. 100.

Syméon, les formes sinueuses remplacent de plus en plus les lignes droites. Les moulures suivent comme un feston la ligne courbe des arcades pour se recourber à l'extrémité en spirales très caractéris-

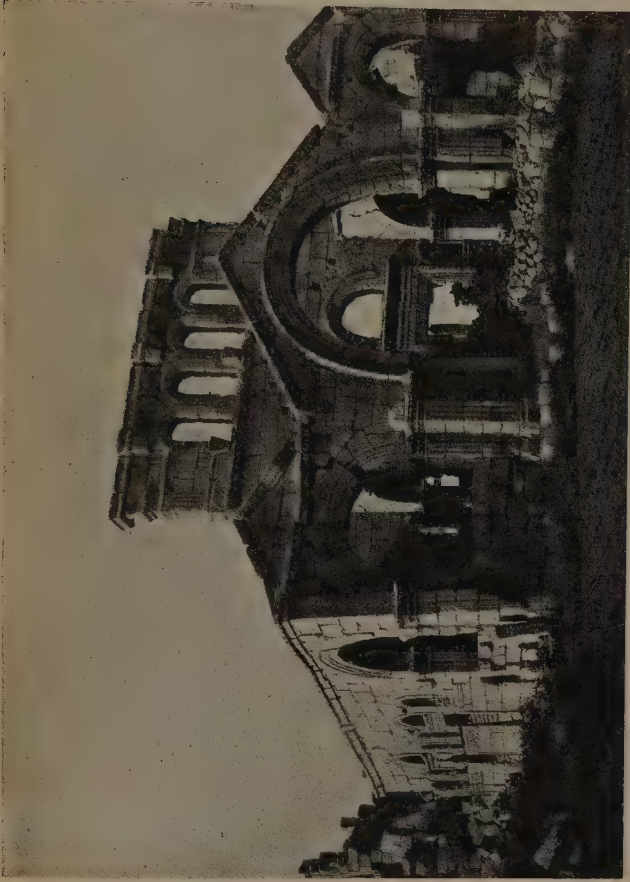


Fig. 15. — Portique méridional de l'église de Saint-Syméon (Phot. Van Berchem).

tiques de l'art syrien. Les profils classiques disparaissent : la corniche cintrée égyptienne, le tore saillant, deux motifs orientaux employés déjà depuis la fin du iv^e siècle, sont l'objet d'une particulière prédilection. Et sans doute il subsiste des éléments antiques, tels que les pilastres ornementaux appliqués sur les façades, la superposition des ordres dans le décor des absides (fig. 14), les consoles

placées sous les corniches et l'ornementation finement traitée des acanthes et des rangs de perles : tout cela se rencontre dans les façades de Saint-Syméon (fig. 15) ou de Qalb-Louzé. Malgré cela, l'impression d'ensemble ne garde plus rien de l'art classique.



Fig. 16. — Pilastre de provenance syrienne à Saint-Marc de Venise.

palmettes stylisées, où, entre les consoles, des rosettes s'inscrivent parmi des feuillages, il y a une richesse, une variété des motifs qui contrastent avec la froide régularité romaine. On y sent l'esprit d'un artiste soucieux de l'effet pittoresque, non point la conception académique d'un ingénieur préoccupé de l'effet imposant. Et l'exécution de même a une liberté, une souplesse admirables. C'est le pur goût de l'Orient hellénistique qui y apparaît.

En face de ces sculptures qui datent du commencement du iv^e siècle et qui attestent la fantaisie créatrice de l'art qui régnait alors dans la Syrie grecque, placez les deux piliers provenant d'Acre qui sont dressés devant Saint-Marc de Venise (fig. 16), et où

Le même mélange d'hellénisme et d'Orient, où l'Orient, à mesure que le temps marche, prend une place prépondérante, s'observe dans tous les monuments provenant de Syrie, de Palestine ou de Mésopotamie, et on y remarque de même l'emploi de la technique nouvelle, qui donne à la décoration sculptée un caractère inattendu.

Voici par exemple les sculptures constantiniennes, que Strzygowski a reconnues à Jérusalem dans la façade du Saint-Sépulcre¹. Dans ces corniches où l'acanthé alterne avec d'élégantes

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 127 suiv. On a contesté plus d'une fois l'origine constantinienne de ces sculptures.

Strzygowski reconnaît ingénieusement un spécimen de l'art antiochéen¹. On y voit tout ce qu'en peu de temps l'Orient a apporté à l'hellénisme. La décoration y a une abondance tout orientale. Sur le corps du pilier, des méandres, des hélices, des grenades en forment les motifs essentiels. Le décor du chapiteau, d'autre part, rappelle de façon frappante celui des chapiteaux perses de Takht-i-bostan ou d'Ispahan et les partis habituellement employés dans l'ornement des étoffes sassanides. Enfin, la technique est tout orientale, avec son relief peu ressenti, sa recherche par le contraste des couleurs de l'effet polychrome. Comparez ces monuments du v^e siècle aux sculptures du Saint-Sépulcre : on comprend tout ce qu'en un siècle les influences de l'Iran et de la Mésopotamie ont apporté à la Syrie et comment elles ont modifié, même dans les grandes villes hellénistiques telles qu'Antioche, l'aspect et les procédés de la décoration sculptée.

On pourrait également examiner, comme témoignage de ce mélange des deux cultures, les sculptures, évidemment syriennes, qui décorent un tambour de colonne conservé au musée de Constantinople et où l'on voit des scènes évangéliques représentées en relief au milieu de magnifiques enroulements de pampres². L'œuvre est un remarquable spécimen du style pittoresque ; mais ce qui est plus significatif, c'est la façon dont la sculpture est exécutée, les feuilles et les animaux se détachant presque à jour sur le fond de la colonne. C'est la technique orientale se combinant avec le décor hellénistique. Mais de cette combinaison on trouvera des exemples plus caractéristiques encore dans la riche décoration de la porte septentrionale et du *martyrion* de Rusafah³ (2^e moitié du vi^e siècle), dans les façades aux magnifiques sculptures qui entourent la cour de la grande mosquée d'Amida (et que Strzygowski date de l'époque de Constantin⁴), et surtout dans un monument considérable qui, situé dans la région intermédiaire entre la Syrie et la Perse, offre de plus cet avantage de montrer clairement d'où sont venues et par quels intermédiaires se sont transmises ces influences orientales, qui ont si profondément modifié l'art décoratif de la Syrie hellénistique.

1. Strzygowski, *Antiochenische Kunst* (O Ch., 1902).

2. Strzygowski, *Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit* (BZ, I, (1892), p. 575 et Ainalof, *Orig.*, p. 159.

3. Guyer, *loc. cit.*, 20 et suiv., 33 et suiv.

4. Strzygowski, *Amida*, 144 et suiv., 207 et suiv.

Mschatta. — A l'est du Jourdain, sur la grande route des pèlerins qui va de Damas à la Mecque, se trouvent les ruines de Mschatta ¹. Elles forment un immense carré qu'entoure un mur de pierre flanqué, de distance en distance, de tours demi-circulaires, et où une seule entrée est ménagée sur la face méridionale. A l'intérieur, sur le pourtour d'une cour carrée, s'élèvent des bâtiments construits en briques, trait par lequel les édifices de Mschatta tranchent sur l'ensemble des monuments syriens. Au fond de la cour, une porte à trois arcades soutenues par des piliers donne accès à un édifice de forme basilicale partagé en trois nefs; il aboutit à une salle triflée, originairement voûtée en coupole et qui rappelle le plan « triconque », que l'on rencontre en Syrie dès le v^e siècle (église Saint-Jean-Baptiste à Jérusalem)², ruines de Der-Dosi (couvent de Saint-Théodose)³, τριχοίγγον σῆγμα mentionné dans une inscription de Bosra de l'an 487.

On a fort discuté sur la destination de cette construction énigmatique, où tour à tour on a vu une forteresse ou un palais, sur sa date, sur l'art dont il est le produit, et qui a paru tour à tour persan, arabe, byzantin ou sassanide. En tout cas, il offre par sa décoration surtout un intérêt de premier ordre. Sur les deux tours pentagonales qui encadrent l'entrée, et sur le mur qui les avoisine se trouve une frise richement sculptée qui n'a pas moins de 47 mètres de longueur. Elle a été récemment transportée au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, et Strzygowski, qui lui a consacré une étude de haute valeur, en a bien montré toute l'importance. « Ce que Mschatta nous apprend, écrit-il, place ce monument bien au-dessus de la plupart des monuments de l'époque de transition qui va de l'antiquité au moyen âge. Il constitue en son genre un point culminant d'une importance égale à ce qu'est la création d'Anthémios et d'Isidore (Sainte-Sophie) dans l'histoire de l'architecture religieuse. Le mélange qu'on y observe des formes architecturales syriennes et mésopotamiennes y a pour parallèle la décoration de la façade et l'évolution si nette qui, des formes familières à l'art antique, aboutit à des formes purement perses ⁴. »

1. Strzygowski, *Mschatta* (JPK, t. 25 (1904); Brünnow et Domaszewski, *Die provincia Arabia*, t. II, Strasbourg, 1905.

2. Vincent, *Le plan triflé dans l'architecture byzantine* (R. A. 1920, I, 82-111).

3. Weigand, *Das Theodosios Kloster* (B. Z. XXIII (1914), 167-216).

4. Strzygowski, *loc. cit.*

C'est déjà une idée tout orientale que celle de décorer une muraille d'une haute frise sculptée. Jadis, dans les palais babyloniens et perses; un revêtement de briques émaillées mettait à la façade des édifices une éclatante parure polychrome. Dans la construction en pierre de Mschatta le même effet décoratif a été

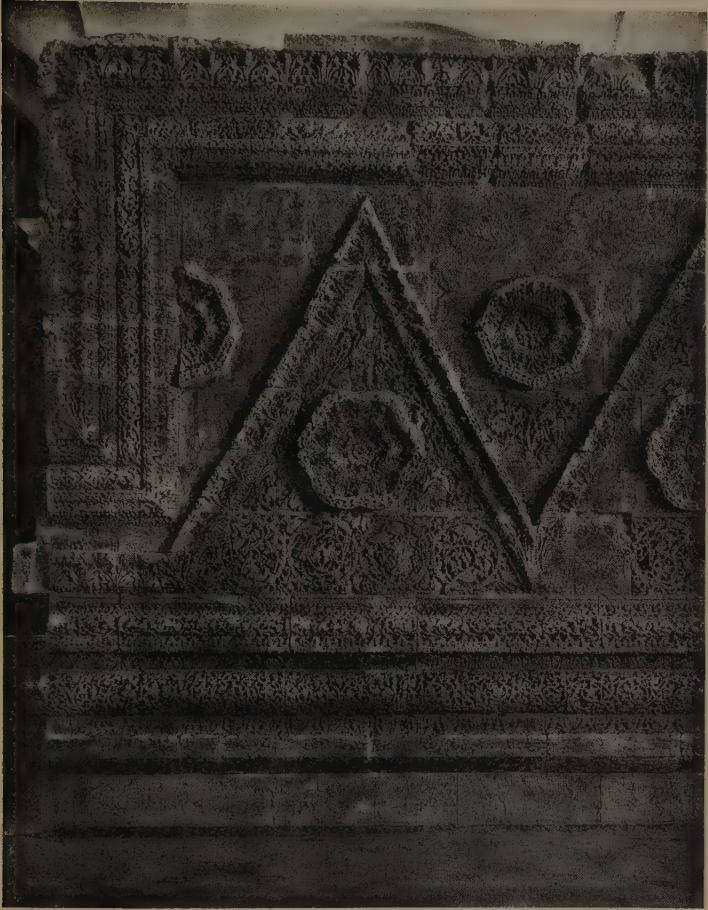


Fig. 17. — Frise de Mschatta (Musée de Berlin), d'après Strzygowski
(*Mschatta*)

niens et perses; un revêtement de briques émaillées mettait à la façade des édifices une éclatante parure polychrome. Dans la construction en pierre de Mschatta le même effet décoratif a été

recherché par d'autres moyens, appropriés aux conditions spéciales de la bâtisse ; mais l'intention est identique.

Examinons maintenant le choix et la disposition des motifs qui constituent l'ornement sculpté (fig. 17). Au-dessus d'un socle lisse, une bande formée de grands zigzags détermine une série de triangles, dont le centre est occupé par des rosettes saillantes ; or, l'un et l'autre motif appartiennent incontestablement à l'art perse. Sur les deux tores qui courent à la base des triangles, dans les moulures de la haute corniche qui couronne la frise, se rencontrent des motifs très divers. C'est, d'une part, l'acanthé stylisée, dressée en feuilles droites, les palmettes, les rinceaux de pampres, c'est-à-dire les mêmes éléments qu'on observe dans les monuments syriens, et qui, pour la plupart, sont antiques. Et d'autre part, sur le fond plat des triangles, ce sont, autour de la rosette centrale, des rinceaux de vigne encore, mais fermés en cercles, et où jouent des oiseaux, des vases aux côtés desquels des animaux s'affrontent, lions, centaures et griffons. Ainsi, dans les thèmes, on constate un mélange indéniable, d'art classique et d'art oriental : et pourtant l'impression d'ensemble n'a plus rien d'antique. Ce qui frappe dans cette décoration, c'est sa prodigieuse variété, sa richesse inouïe ; et d'ailleurs, à mesure qu'on avance de la gauche vers la droite, l'élément oriental prend une place de plus en plus prépondérante.

Dans l'exécution technique, on observe un semblable mélange de deux inspirations diverses. Comme dans l'art classique, certaines parties de l'ornement sont modelées en assez fort relief, et c'est par l'ombre des saillies qu'elles forment que l'effet décoratif est obtenu. Plus souvent le procédé employé est celui qui, conformément à la pure tradition orientale, s'efforce de produire des oppositions de couleur sur un fond presque plat. Dans l'intérieur des grands triangles, le relief est à peine sensible, les saillies n'existent point ; l'effet est obtenu par le contraste du blanc et du noir, réalisé en incisant profondément la pierre et en faisant ressortir le dessin sur le fond d'ombre uniforme. C'est là justement ce qui donne son caractère à l'ensemble de la décoration. On sent qu'aucun effort n'a été fait pour la mettre en harmonie avec la structure ; elle s'y applique comme un décor adventice, posé sur elle dans un but purement ornemental, à la façon des tapis d'Orient qu'on suspend le long d'une muraille et qui, pas plus que la frise de Mschatta, ne sont liés intimement au monument.

Dans tout le reste de l'édifice, on trouverait la trace des mêmes

influences combinées et mêlées. Ainsi, dans les portes et dans les voûtes du bâtiment principal, on rencontre l'arc légèrement brisé, qui est un trait de l'architecture perse, tandis qu'au contraire le porche à trois arcades qui précède la basilique rappelle de façon frappante le porche hellénistique de Saint-Syméon. De même, à côté de chapiteaux corinthiens, d'autres offrent un décor de rinceaux d'acanthé simplement incisé à la surface de la pierre, et où l'effet est cherché par la couleur, non par le modelé. La même préoccupation de la décoration polychrome apparaît dans les rehauts de couleur qui, sur certains chapiteaux, mettent les feuilles jaunes en valeur sur un fond bleu. Quelques-uns même portent des traces de dorure.

Si le palais de Mschatta datait avec certitude, comme Strzygowski incline à l'admettre, du iv^e siècle, son importance serait capitale dans l'histoire des origines de l'art byzantin. Même en admettant, comme je le pense, avec Brünnow, qu'il est d'une époque un peu plus basse, du v^e et même du vi^e siècle, et qu'il est, comme le palais d'Amman, qui en est tout proche et lui ressemble fort, comme Tûba et Kharani dans la même région, l'œuvre des premiers princes de la dynastie ghassanide, son importance demeure considérable¹. L'art qu'il représente doit l'essentiel de son inspiration à cette Mésopotamie, où se succédèrent la capitale grecque Séleucie et la capitale perse Ctésiphon, et d'où l'influence persane rayonna largement, comme d'un foyer admirable, au nord, vers la Syrie, l'Asie Mineure et Constantinople, au sud, vers l'Égypte, apportant au monde hellénique les enseignements, les procédés, le système décoratif du vieil Orient ressuscité.

Entre l'art de Mschatta et les monuments de la Syrie, la parenté est étroite, soit que l'on considère certaines formes de l'architecture, soit surtout que l'on observe la conception et les motifs de

1. Sur la date, Dussaud, *Les Arabes en Syrie avant l'Islam*, Paris, 1907, 39-56; Lammens (Mém. de la Faculté orientale, IV, 91-112), qui date Mschatta de la fin du vii^e siècle; Hertzfeld, *Mschatta, Hira und Badiya*. (J. P. K. XII (1921), 104-146), qui l'attribue au milieu du viii^e siècle. Strzygowski refuse d'accepter ces dates, qui me semblent en effet trop basses (*Persischer Hellenismus in christl. Zierkunst*, dans Repert. f. Kunstwiss., 41 (1918), 125, et *Ursprung d. christl. Kirchenkunst*, 97. Pour les monuments apparentés, Kondakof, *Syrie*, 127 et pl. 18-24 (Amman); Musil, *Arabia Petraea*, Vienne, 1907, I, 180 (Tûba) et 290 (Kharani); Massignon, *Les châteaux des princes de Hira* (Gaz. Beaux-Arts, 1909, et C. R. Acad. Inscr., 1909, 202). Jaussen et Savignac, *Les châteaux arabes de Qeseir Amra, Haraneh et Tuba*. Paris, 1922.

l'ornement sculpté. On retrouve des deux parts les rosettes saillantes, la prédilection pour les enroulements de pampres, la même recherche de l'effet coloré. Quelle que soit donc la date précise de Mschatta, on y peut voir comme un jalon indiquant de quelle origine — persane — et par quelle voie — mésopotamienne — l'art syrien a reçu l'essentiel de la décoration que nous avons analysée. C'est de là, ensuite, par l'intermédiaire de la Syrie, parfois même peut-être par l'apport direct de la Mésopotamie et de la Perse, que ces motifs nouveaux ont passé dans l'art byzantin. Il est remarquable qu'entre l'ornementation sculptée de Sainte-Sophie et celle de Mschatta il y a identité absolue d'inspiration et de technique¹. C'est le même décor incisé, presque sans modelé, et qui ne doit presque plus rien aux traditions de l'ornementation antique. Le système de décoration polychrome devait être, on le verra, dans l'art byzantin, la règle fondamentale; il en doit, pour ce qui concerne l'ornement sculpté, l'essentiel, motifs et procédés, à la Syrie formée à l'école irano-mésopotamienne.

En Syrie, en tout cas, ce système décoratif, où l'ornement tient une place chaque jour grandissante, devait avoir une longue fortune. On le retrouve dans toute une série d'œuvres d'art, qu'il a marquées d'un caractère spécial. Ce sont, d'une part, des ivoires, tels que la chaire de Maximien conservée à Ravenne, où tout un peuple d'animaux et d'oiseaux se joue parmi des enroulements de vigne, ou tels que les diptyques à cinq compartiments que l'on conserve à Paris, à Ravenne et à Etschmiadzin. Ce sont, d'autre part, et plus sûrement encore (car parfois on attribue à certains des ivoires précités une origine égyptienne plutôt que syrienne), des manuscrits illustrés, tels que l'évangile syriaque de la Laurentienne enluminé en 586 par le moine Rabula au couvent de Zagba en Mésopotamie, tels que l'évangile d'Etschmiadzin, dont les miniatures sont visiblement inspirées de mosaïques syriennes du v^e ou du vi^e siècle, tels encore que l'évangile syriaque de Paris qui provient de Mardin, et qui date probablement du vi^e siècle.

Dans tous ces ouvrages, l'illustration présente ce mélange qui nous est familier d'influences hellénistiques et d'influences orientales, avec une prédominance croissante de la magnifique ornementation chère à l'Orient. On y trouve presque à chaque page de hautes et élégantes arcades, soutenues par des colonnettes autour

1. Saladin, *Le palais de Machitta* (Bull. archéologique, 1905, p. 409).

desquelles des oiseaux se jouent parmi les fleurs. On y observe surtout le même goût recherché, la même abondance un peu touffue, le même « style de parade » (*Schmuckstil*), comme dit Strzygowski, que l'on remarque dans la décoration sculptée. Et tout cela prouve, en même temps que la splendeur des industries d'art dans la région syrienne, — les ateliers d'Antioche fabriquaient des orfèvreries célèbres, dont plusieurs nous ont été conservées, — le caractère original et durable de ce puissant mouvement artistique.

Rôle de la Syrie dans la formation de l'iconographie. — On reviendra plus tard sur ces monuments, qui appartiennent presque tous au vi^e siècle. On en doit pourtant dès maintenant tirer un enseignement. On a vu précédemment déjà comment les monuments célèbres de la Palestine ont contribué de bonne heure, par les mosaïques qui les décoraient, à la constitution de l'iconographie byzantine. Les miniatures des manuscrits que l'on vient de mentionner confirment l'origine syro-mésopotamienne et attestent en même temps la diffusion de cette iconographie. Ainalof a fort bien montré comment, dans ces évangéliaires syriaques, on trouve les plus anciens exemplaires connus de certaines compositions devenues plus tard classiques dans l'art byzantin, et comment ces compositions, telles que l'Annonciation, l'Adoration des Mages, le Baptême du Christ, la Crucifixion, les Saintes Femmes au tombeau, l'Ascension, la Pentecôte, l'Anastasis, ont pour prototypes les mosaïques qui décoraient quelques-uns des plus illustres sanctuaires de la Palestine¹. Strzygowski a expliqué de son côté comment les épisodes de la légende de la Vierge et une portion de l'illustration du Psautier ont également une origine syrienne. Faut-il croire, comme le veut Strzygowski, que, dans l'élaboration et la propagation de cette iconographie, le rôle essentiel ait appartenu aux couvents de la région syro-mésopotamienne et que cette tradition monastique, naturellement hostile à l'hellénisme et profondément imprégnée d'Orient, ait exercé dans l'art byzantin une longue et puissante influence²? Il entre dans ces théories, à côté de vues justes et profondes, une part trop considérable d'hypothèses, ingénieuses mais encore indémontrées, pour qu'on puisse s'y rallier sans réserve. Mais ce qu'il faut en tout cas retenir comme certain, c'est qu'en face de la tradition hellénistique, une autre tradition ico-

1. Cf. Baumstark, *Palaestinensia* (RQ, t. XX (1906), p. 125.)

2. Cf. Strzygowski, *Eine Alexandrinische Weltchronik*, p. 180-183, et *Der serbische Psalter in München*, p. 87 suiv.

nographique s'est, entre le iv^e et le vi^e siècle, constituée en Palestine, en Syrie, en Mésopotamie, en Cappadoce ¹. Elle a donné aux figures sacrées, au Christ, à la Vierge, un aspect entièrement nouveau, fort différent de celui que leur donnait l'art hellénistique. Elle a, dans son souci d'instruire les fidèles des grands faits de la foi chrétienne, opposé, en une longue suite de représentations, les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et en face de l'illustration, telle que la concevait l'art hellénistique, elle en a créé une autre, dont on peut entrevoir le caractère soit dans ces mosaïques de Gaza que décrit Choricius, soit dans les fresques des églises rupestres de Cappadoce, soit dans des manuscrits tels que la Paris. 74, qui représente fort bien « la rédaction d'Antioche », en face du Laur. VI. 23, où revit « la rédaction d'Alexandrie ² ». Dans ces écoles d'Antioche où les exégètes, et Chrysostome à leur tête, s'appliquaient à commenter et à interpréter les récits de l'Évangile, dans ces écoles théologiques si florissantes de Nisibe et d'Edesse, l'idée devait naître de bonne heure d'illustrer le récit sacré. On le fit dans un esprit assez différent de celui de l'art hellénistique, et très vite, la formule syrienne se répandit dans l'art chrétien à côté de la formule hellénistique. Pendant tout le moyen âge, en Orient comme en Occident, les deux traditions ont exercé leur influence; plus d'une fois aussi elles se sont rencontrées et mêlées, de telle sorte — et ceci ne doit pas être oublié — que Constantinople même a pu contribuer à propager des formules syriennes: au xi^e siècle, on l'a remarqué, on s'inspirait à Constantinople, dans l'illustration des manuscrits, de certains

1. Il convient de signaler ici, parce qu'elles font bien comprendre la tradition réaliste dont s'inspire la peinture syrienne, les fresques découvertes en 1920 à Salihijé, sur l'Euphrate, l'antique Doura. (Cf. Breasted, *Peintures d'époque romaine dans le désert de Syrie* (Syria, 1922, p. 177 et suiv.) et la note de Cumont qui fait suite à cet article (*ibid.*, p. 206 et suiv.). Voir surtout le livre de Breasted, *Oriental forerunners of byzantine painting*, Chicago, 1924). La plus intéressante représente un sacrifice célébré par deux prêtres syriens en présence des membres d'une grande famille de la cité. Elle date du commencement du ii^e siècle ap. J. Ch. et c'est un monument unique de la peinture syrienne. L'auteur est un artiste indigène, au nom sémitique, et il se rattache certainement à cette école de Palmyre, dont Strzygowski déjà avait signalé l'importance au iii^e siècle et le caractère (*Orient oder Rom*, p. 11-39). Les peintures de Doura ont, plus que celles de la catacombe de Palmyre, un accent profondément réaliste, qui fait des figures représentées autant de vivants portraits; et on a justement remarqué combien ces personnages, rangés sur une même ligne, et tous vus de face, ressemblent aux peintures byzantines et en particulier aux mosaïques de Ravenne.

2. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 581 et suiv.

modèles provenant de la région d'Antioche¹. On voit ainsi par quelles puissantes racines l'iconographie byzantine plonge dans le monde syro-palestinien, et comment sur ce point essentiel, de même que dans la formation de son système décoratif, la Syrie a exercé sur Byzance une influence incontestable².

III

LA DÉCORATION POLYCHROME DANS LES ÉDIFICES SYRIENS

L'architecture de la Syrie centrale a, on le verra, joué peut-être quelque rôle dans le développement de l'architecture occidentale, et en particulier de l'art roman, avec lequel ses monuments offrent de curieuses analogies. Mais s'il est vrai qu'à cet égard, Constantinople ne doit rien ou presque rien à la Syrie, toutefois il ne faut point perdre de vue que nous sommes loin de connaître encore dans toute son ampleur le développement de l'architecture syrienne au iv^e et au v^e siècle. A côté de l'art très orientalisé que nous rencontrons dans l'intérieur du pays, on peut croire qu'à Antioche, capitale de la région, il en exista un autre, plus pénétré d'hellénisme, moins strictement local et particulier, et il est inadmissible que cette grande ville florissante n'ait exercé aucune sorte d'action.

Assurément il est impossible, dans l'état actuel de la science, de déterminer exactement l'étendue de cette action et de définir le caractère de cet art. On observera cependant que, tandis que les constructeurs de la Syrie centrale employaient exclusivement la pierre, à Antioche certainement, à Jérusalem et dans les grandes villes hellénistiques du littoral, on bâtissait en briques³. Or, de ce fait, résultent de nécessaires conséquences. Tandis que la construction en pierre exclut, ou du moins n'exige pas la polychromie, le mur en brique, au contraire, a besoin, à l'intérieur et à l'extérieur, d'un revêtement somptueux qui cache son indigence. Dans les édifices des villes hellénistiques de Syrie, la décoration polychrome eut donc sa place, soit par l'emploi des métaux précieux, comme dans « l'église

1. Millet, *loc. cit.*, 592.

2. Cf. sur la formation et le caractère de l'iconographie syrienne, Strzygowski, *Ursprung d. christ. Kirchenkunst*, 137-145, et Mâle, *l'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 48-56.

3. On peut remarquer que toutes les basiliques de Palestine du iv^e et du v^e siècle, dont il subsiste des ruines, sont construites dans le type hellénistique (Cf. Baumstark, *Palaestina*, 130-133.)

dorée » que Constantin éleva à Antioche, soit par l'emploi des mosaïques sur la façade extérieure des constructions. La mosaïque de Madaba montre une décoration de cette sorte au fronton des monuments de Jérusalem; Choricus vante la polychromie des rues de Gaza, et l'on a la preuve qu'à la basilique de Bethléem, l'Adoration des Mages était représentée sur le mur extérieur de l'église. A l'intérieur, les constructions syriennes ont connu de même, sur le sol, le décor polychrome des pavements historiés (mosaïques de Kabr-Hiram, de Jérusalem, de Madaba)¹, sur les parois, la splendeur des incrustations de marbre, des mosaïques à fond d'or ou des peintures. Les édifices constantiniens de Jérusalem étaient ainsi décorés, aussi bien la basilique du Saint-Sépulcre que l'église de l'Ascension sur le mont des Oliviers. La description qu'a faite Choricus des églises de Saint-Serge et de Saint-Étienne, bâties à Gaza au commencement du VI^e siècle, montre qu'elles aussi étaient ornées de semblable manière et avec un luxe pareil. Pas un endroit n'y restait sans un revêtement de marbres précieux, de mosaïques à fond d'or ou de peintures. On y voyait représentés, à Saint-Serge, des jardins pleins de pommiers chargés de fruits, de poiriers et de grenadiers, où s'ébattaient des oiseaux, à Saint-Étienne, le Nil avec ses courants, les prairies de ses rives, les animaux qui se baignent dans ses eaux. Ailleurs c'étaient des vignes, des vergers, des ornements de tout genre, et à côté de ce décor pittoresque, une suite de scènes évangéliques, montrant l'enfance, les miracles et la Passion du Christ. Il y a même tout lieu de croire que les plus beaux édifices de la Syrie centrale étaient décorés de cette façon. On sait, par exemple, qu'au couvent de Saint-Syméon, des peintures, des pavements de marbre, des caissons peints et dorés s'unissaient, pour rehausser la magnificence de l'église, à la décoration sculptée toute pleine d'éléments orientaux.

Ce que Byzance doit à la Syrie. — Si l'on se souvient enfin que la Syrie a connu, parmi les formes architecturales, la basilique hellénistique et la construction à plan central, la coupole sur trompes d'angle à Saint-Serge de Gaza et dans les églises mésopotamiennes,

1. On trouvera une liste des pavements de Palestine dans Baumstarck, *loc. cit.*, 139-141. Cf. pour la mosaïque de Kabr-Hiram, Renan, *Mission de Phénicie*, Paris, 1864 : pour celle d'Orphée à Jérusalem, Strzygowski, *Das neu-gefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem* (Zt. d. deutsch. Palaestina-Vereins. t. 24 (1901) ; pour celle de Madaba, Schulten, *Die Mosaikkarte von Madaba*, Berlin, 1900 ; Jacoby, *Das geographische Mosaik von Madaba*, Leipzig, 1905.

le plan tréflé à Jérusalem et à Bosra, on ne pourra douter du grand et fécond mouvement d'art qui se développa entre le iv^e et le vi^e siècle dans les villes hellénistiques de Syrie. Assurément, une partie des éléments qui s'y rencontrent n'est point propre à cette région et lui est venue d'ailleurs : entre les différentes provinces de ce monde oriental, si plein de sève et d'activité créatrice, il y a, entre le iv^e et le vi^e siècle, un constant échange d'idées, de formes et d'influences. La Syrie a donné beaucoup : elle n'a pas moins reçu. Et c'est pourquoi il est difficile de mesurer exactement la part, qui est certaine pourtant, d'Antioche dans les origines de l'art byzantin. Mais si, en ce qui touche les formes de l'architecture, on doit garder une prudente réserve, du moins peut-on affirmer que Byzance dut à la Syrie deux choses : sa conception de la décoration sculptée, et les principes sur lesquels s'appuie l'une des formules de son iconographie.

CHAPITRE III

LES ORIGINES ÉGYPTIENNES

Hellénisme et christianisme en Égypte. Naissance d'un art national. — I. Les monuments de l'architecture. Les basiliques. La décoration sculptée. — II. La décoration polychrome et la peinture pittoresque. Le système de décoration alexandrin. Le style pittoresque hellénistique. Le goût du portrait. — III. Les influences orientales dans les monuments chrétiens d'Égypte. Les fresques. Les miniatures. La sculpture. L'évolution de l'art chrétien en Égypte. Ce que Byzance doit à l'Égypte. — IV. Les étoffes.

Hellénisme et christianisme en Égypte. — Parmi les grandes villes du monde antique, peu de cités ont tenu dans l'histoire autant de place qu'Alexandrie d'Égypte. Depuis le jour où Alexandre la fonda jusqu'au jour où les Arabes la prirent, elle connut pendant près de mille ans une éclatante prospérité. Centre d'un commerce florissant, elle entretenait des relations avec tous les rivages de la Méditerranée, aussi bien qu'avec les contrées lointaines de l'Orient, Ceylan, l'Inde et la Chine. Ville de luxe, élégante et riche, facile et corrompue, elle était célèbre par le faste insensé de ses fêtes, la magnificence de ses constructions, le nombre et la beauté de ses courtisanes. Capitale savante enfin, lettrée et artiste, elle devait à sa bibliothèque, à son musée d'avoir donné naissance à un puissant mouvement scientifique, à une grande école d'érudition, à une activité littéraire prodigieuse, à une admirable floraison artistique. Au moment même où triomphait le christianisme, le néoplatonisme donnait encore à ses écoles un dernier rayon de gloire ; jusqu'au vi^e siècle, malgré la décadence, elle produisit des poètes tels que Nonnos. Par tout cela, Alexandrie a tenu une place éminente dans l'histoire de la civilisation, de la littérature, de l'art, et la forme de culture qu'elle a créée a mérité de prendre le nom d'alexandrinisme.

Capitale de l'hellénisme, elle fut de bonne heure aussi une capitale du christianisme. Dès la fin du ii^e siècle, avec Clément, au iii^e siècle, avec Origène, elle était une des patries de l'apologétique ; à partir du iv^e siècle, son rôle allait devenir plus considérable encore. Nulle part, si ce n'est en Syrie, on ne rencontre une ardeur plus passionnée pour les disputes théologiques, nulle part plus d'enthous-

siasme mystique pour les choses de la religion. C'est là qu'est né l'arianisme ; c'est de là que, par réaction contre le nestorianisme, le monophysisme s'est répandu dans tout le monde oriental ; c'est là enfin que le monachisme a trouvé une prodigieuse fortune. C'est d'Égypte que sont originaires tous les grands fondateurs de la vie cénobitique, les Antoine, les Pachôme, les Schnoudi, les Sérapion, dont l'infatigable activité a peuplé de couvents et de solitaires « le désert des saints ». Les environs d'Alexandrie même étaient pleins de monastères, et dans la ville, le patriarche, qui aspirait, au v^e siècle, à devenir le pape de l'Église orientale, semblait, avec l'armée de moines et de fanatiques qui l'entourait et lui obéissait, le véritable et tout puissant successeur des Pharaons.

Comme en Syrie, le christianisme devait, en Égypte, prendre un aspect particulier. Il apparut en face de l'hellénisme comme une manifestation de l'esprit national, et l'hérésie n'y fut pas autre chose qu'une forme du séparatisme. Jamais, en effet, dans ce très vieux pays qu'est la vallée du Nil, les traditions indigènes n'avaient entièrement disparu. Alexandrie avait bien pu être une capitale de l'hellénisme, elle avait pu même propager pendant un temps, à travers la terre des Pharaons, les industries et les modes de la Grèce ; la plus grande partie de la contrée était restée égyptienne, ou l'était vite redevenue. Le triomphe du christianisme ne put qu'aider à cette renaissance des tendances nationales. La destruction du Sérapéum, le meurtre d'Hypatie attestent l'hostilité farouche de l'Église contre l'hellénisme : une miniature d'un manuscrit égyptien du commencement du v^e siècle montre, de façon caractéristique, le patriarche Théophile debout, dans une attitude triomphante, sur les ruines du célèbre sanctuaire païen. Dans cette lutte passionnée, les moines surtout se firent remarquer par leur fanatisme : le christianisme national égyptien a trouvé, à la fin du iv^e et au commencement du v^e siècle, son plus illustre représentant dans le moine à l'esprit étroit, violent et dur que fut Schnoudi d'Atripé¹.

Naissance d'un art national. — Dans l'art aussi, de bonne heure, en face de l'hellénisme alexandrin, le vieux fond indigène reparut. Dès le iii^e siècle, il se manifesta par la naissance d'un art national, l'art copte, qui se développa et grandit, en face de la grecque Alexandrie, dans l'arrière-pays égyptien et surtout

1. Cf. Strzygowski, *Hellas in des Orients Umarmung*, et *Eine Alexandrinische Weltchronik*, p. 122.

dans la Haute-Égypte. Assurément, dans cet art, les sujets et les types furent d'abord helléniques, et ils le demeurèrent longtemps. Mais, dès le début, l'esprit et la technique y furent tout égyptiens. Le christianisme aida naturellement au développement de cet art indigène, qui atteignit, au iv^e et au v^e siècle, son apogée, et qui présente, de même que l'art syrien, une combinaison féconde des motifs helléniques et des influences orientales. Lorsque, par l'intermédiaire de la Syrie, les motifs décoratifs de l'Asie antérieure vinrent ajouter ensuite la richesse de leur ornementation aux créations de cet art national, l'art copte acheva de s'orientaliser. L'esprit qui l'inspira fut de plus en plus hostile et étranger à l'esprit hellénique. « Représentant typique, selon la définition de Strzygowski, des courants qui, dès l'antiquité, se manifestaient dans l'arrière-pays des rivages hellénistiques, et qui prirent à l'époque chrétienne la suprématie¹ », l'art national de l'Égypte, tout imprégné d'Orient, devait avoir sur l'art byzantin une influence considérable.

Ainsi, de même qu'en Syrie, Byzance trouva en Égypte une double source d'inspirations. A côté de l'art hellénistique d'Alexandrie, elle rencontra l'art indigène, où les éléments grecs se mélangeaient d'éléments égyptiens et syriens. Pour apprécier exactement les origines égyptiennes de l'art byzantin, il importe de distinguer soigneusement ces deux courants artistiques. De l'art copte, les découvertes récentes nous font connaître chaque jour un plus grand nombre de monuments ; de l'art qui fleurit dans la grande ville hellénistique, rien au contraire ne nous est parvenu ou bien peu de chose. Pourtant c'est elle, semble-t-il, qui exerça sur l'art byzantin l'influence la plus grande. L'art oriental d'Égypte, comme l'art oriental de Syrie, prit de plus en plus un caractère local qui le différençia et l'éloigna de Byzance. Sans doute il convient de lui faire sa place dans l'étude qui nous occupe. Mais c'est aux influences alexandrines qu'appartient le rôle essentiel.

1. Strzygowski, *Koptische Kunst*, dans *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Vienne, 1904. Introduction, p. xxiv : cf. Riegl, *Koptische Kunst*. (BZ, II, 113) ; Crum, *Coptic monuments*, Caire, 1901 ; Gayet, *l'Art copte*, Paris, 1902 ; W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*. Florence, 1922.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Les basiliques. — Dans le domaine de l'architecture, l'Égypte, comme la Syrie, donna peu de chose à Byzance. Assurément, la terre des Pharaons a vu, comme la Syrie, une merveilleuse floraison de constructions accompagner le triomphe du christianisme. De ce grand mouvement, un des monuments les plus remarquables est assurément la belle basilique construite par l'empereur Arcadius au commencement du v^e siècle sur l'emplacement où avait été enterré un des saints les plus illustres de l'Égypte, saint Ménas¹. Les fouilles récentes de Kaufmann à Abou Mina, près de Mariout, nous ont rendu tout le magnifique ensemble d'édifices dont se composait le célèbre sanctuaire : la basilique impériale à trois nefs, avec son large transept à deux rangées de colonnes et son abside unique, la basilique plus ancienne, édifiée au-dessus de la vaste crypte où reposait le corps du martyr, le baptistère octogonal qui lui fait face à l'ouest, les bâtiments monastiques qui l'entourent, la basilique cimetériale, et près des bains sacrés, une autre basilique encore, à deux absides opposées. L'exploration des ruines de Baouit, celle du monastère de Saint-Jérémie à Saqqara² n'ont pas fourni de moins curieuses informations sur l'architecture et la décoration sculptée des églises chrétiennes d'Égypte au v^e et au vi^e siècle. Enfin toute une série de monuments, mieux conservés, se rencontre dans les églises du Couvent Blanc et du Couvent Rouge, que Schnoudi fonda vers la fin du iv^e siècle sur la rive gauche du Nil près de Sohag en Thébaïde, dans celle du Déir Seman, près d'Assouan, dans celles enfin du désert de Nitrie, Saint-Macaire, Amba-Beschaï, Souriani, Baramous, qui toutes datent du vi^e siècle³. De ces constructions, les unes, celles d'Abou Mina ou de Saqqara, reproduisent exactement le plan classique de la basilique hellénistique à toiture en charpente ; les autres, dont la disposition ne diffère guère d'une église à l'autre, sont des basiliques à trois nefs,

1. C. M. Kaufmann, *Die Ausgrabung der Menas Heiligtümer*, 3 rapports, Caire, 1906-1908 ; *Die Menasstadt*, t. I, Leipzig, 1910 ; *Die heilige Stadt der Wüste*, Kempten, 1918.

2. Quibell, *Explorations at Saqqara* (1906-1907), Caire, 1908.

3. A. J. Butler, *The ancient coptic churches of Egypt*, Oxford, 1884. Somers Clarke, *Christian antiquities in the Nile valley*. Oxford, 1912.

qu'un transept sépare d'un vaste sanctuaire triconque dont les absides étaient décorées de niches abritant des statues. Une coupole sur trompes d'angle couronne ce sanctuaire (fig. 18)¹. Or, des deux éléments caractéristiques de ces édifices, aucun n'appartient en propre à l'Égypte. Le plan tréflé lui a été transmis par la Syrie, la trompe d'angle vient de l'architecture persane. Et rien ne prouve



Fig. 18. — Coupole du Couvent Rouge à Sohag (d'après Strzygowski, *Kleinasien*).

que ce soit d'Égypte que ces deux partis aient passé dans l'art byzantin. Strzygowski, à la vérité, admet que ce sont les progrès du monachisme égyptien qui ont porté en Syrie et puis à Constantinople la connaissance du sanctuaire triconque². En tout cas, le procédé de la trompe d'angle paraît avoir été connu et acclimaté sur la côte

asiatique avant le moment où les disciples de Schnoudi l'employèrent dans leurs monastères. Mais, quoi qu'il en soit, un point intéressant résulte de l'examen de ces églises égyptiennes. On y voit tout ce que l'Égypte chrétienne, comme la Syrie chrétienne, dut à l'Orient asiatique pour les formes de l'architecture.

Alexandrie, en revanche, a fourni certainement à la ville impériale le modèle de quelques-uns de ses édifices. Les vastes citernes souterraines ménagées dans le sous-sol de Constantinople imitent les citernes à colonnes, souvent à multiples étages, de la grande cité hellénistique d'Égypte³.

1. Il n'est point certain que ces coupoles soient anciennes; en tout cas elles semblent avoir été fort restaurées.

2. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst*, p. xvi suiv. Cf. dans l'article cité du P. Vincent, *Le plan tréflé dans l'architecture byzantine* (*Rev. arch.*, 1920, I), la thèse contraire, qui cherche à Constantinople l'origine du plan triconque.

3. Strzygowski, *Die Zisternen von Alexandrien* (BZ, IV, 592); Strzygowski et Forchheimer, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Constantinopel*, Vienne, 1893.

La décoration sculptée. — Enfin Strzygowski prétend que, dans le domaine de l'ornement sculpté, Byzance doit à l'Égypte son chapiteau-imposte, avec le fin réseau d'entrelacs ajourés qui le couvre, et il suppose que des sculpteurs égyptiens ont apporté dans les ateliers de Proconnèse ces formes familières, à l'en croire, à l'art copte du iv^e siècle¹. Ici encore, le doute est plus que légitime. Les chapiteaux chrétiens que possède le musée du Caire, et qui proviennent, soit de Baouit (v^e siècle), soit d'Alexandrie (vi^e siècle), soit du couvent de Saint-Jérémie (v^e et vi^e siècle), les autres fragments de décoration sculptée, frises, architraves, pilastres, arcades, niches à coquilles, etc., de même origine, ne présentent aucun trait caractéristique par où ils se distinguent de l'art byzantin : ils diffèrent au contraire sensiblement des ouvrages de style proprement copte. Le choix des motifs, feuilles d'acanthé dressées ou s'enroulant en cercle, entrelacs, hélices, rinceaux de pampres ou grappes de vigne, animaux inscrits dans des rinceaux, l'élégance de l'ornement, la technique du travail, découpant les feuillages en arêtes aiguës, creusant le marbre à la virole, ne donnant au décor qu'un relief peu senti, tout cela rappelle plutôt la Syrie. Parfois, à Baouit en particulier, des rehauts de peinture rouge et bleue soulignent la sculpture, et ce trait rappelle ce qui a été signalé à Saint-Syméon. Sur ce point, il semble bien que Byzance ne doive rien à l'Égypte², et aussi bien on verra plus loin comment, au contraire, c'est bien plutôt « Constantinople qui a élaboré l'évolution du chapiteau au v^e et au vi^e siècle³ ».

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg d. altbyz. Kunst*, p. xviii-xix et *Kleinasiën*, 117-118.

2. La publication des morceaux d'architecture de Baouit, par M. Chassinat, *Fouilles à Baouit*, t. I. Le Caire, 1911, recueil de 110 planches) et celle des fragments provenant de Saint-Jérémie, en faisant connaître deux grands ensembles datant du v^e au vii^e siècle, ont heureusement précisé le caractère de l'art chrétien d'Égypte dans sa période ancienne. Cf. dans le Catalogue de Strzygowski, *Koptische Kunst*, les n^{os} 7295 à 7300 (niches à coquille), 7301 et suiv. (frises à enroulements de feuillage, ou à animaux inscrits dans des cercles, provenant d'Ahnas et Baouit), 7344 et suiv. (chapiteaux). Strzygowski lui-même reconnaît que plusieurs de ces chapiteaux sont d'importation byzantine (n^o 7350 et suiv.) Le chapiteau de Baouit à têtes de béliers n'est pas moins nettement byzantin.

3. Millet, *Art byz.*, p. 155.

II

LA DÉCORATION POLYCHROME ET LA PEINTURE PITTORESQUE

C'est par ailleurs que l'Égypte, et surtout l'Égypte hellénistique, a exercé sur l'art byzantin une influence puissante. Byzance doit à Alexandrie, d'une part, le goût et les procédés de la décoration polychrome ; de l'autre, l'amour de la peinture pittoresque et la tradition hellénistique du portrait. Pour le bien comprendre, il faut d'abord jeter un rapide coup d'œil sur certaines habitudes de l'Alexandrie antique.

Le système de décoration alexandrin. — De bonne heure, pour satisfaire le goût de magnificence des souverains, Ptolémées ou Séleucides, qui les employaient, les architectes imaginèrent une méthode, expéditive et luxueuse à la fois, dont ils trouvèrent les procédés dans l'Orient assyrien et perse¹. Sur les murailles de briques de leurs édifices, ils mirent un brillant et coûteux revêtement de métal, de marbres précieux, d'ivoire, de verre, de stucs, de mosaïques ou de tapisseries. Ainsi la paroi primitive disparut sous la richesse de l'incrustation. Ce système de décoration, fait de la combinaison de matières diverses, fut surtout en honneur à la cour d'Alexandrie. Les matériaux précieux qu'il exigeait abondaient dans le pays ; les industries de luxe nécessaires pour l'exécution y étaient florissantes. Le Sérapéum, tout étincelant de plaques métalliques, fut un des chefs-d'œuvre et des modèles de cette décoration polychrome.

En outre, pour rehausser l'éclat de ces incrustations, dans les compartiments architectoniques disposés sur la muraille, les Alexandrins eurent l'idée de placer des bas-reliefs pittoresques, des « bas-reliefs de luxe ou de cabinet », comme on les a nommés, accrochés en quelque sorte comme des tableaux de prix dans les panneaux de la paroi. Rome emprunta à l'art alexandrin ce système décoratif : elle imita ces incrustations murales et ces bas-reliefs, soit en trompe-l'œil, à Pompéi, où des enluminures murales donnèrent l'illusion des marbres, des architectures et des bas-reliefs, soit en réalité, comme dans les stucs qui décoraient la maison de la

1. Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888 ; *Die alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894 ; *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig 1894 ; Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899 ; Ainalof, *Origines*.

Farnésine (1^{er} siècle), ou dans les beaux marbres encadrant des bas-reliefs pittoresques et les incrustations qui paraient la basilique construite en 317 par Junius Bassus sur l'Esquilin. Les Byzantins, à leur tour, empruntèrent cette mode fastueuse : leurs palais, leurs églises furent décorés de marbres, parés de mosaïques, ornés parfois, conformément à la pure tradition alexandrine, de revêtements métalliques (Antioche) ou de ces légers bas-reliefs en stuc qu'on rencontre par exemple au baptistère des Orthodoxes à Ravenne. L'idée du revêtement polychrome, trait caractéristique et principe fondamental de l'art byzantin, lui est venu sans doute de l'art alexandrin.

Le système pittoresque hellénistique. — Byzance a eu toutefois tant de rapports directs avec l'Orient perse qu'elle a pu lui emprunter, sans l'intermédiaire de l'Égypte qui l'avait mis à la mode, le goût tout oriental de la polychromie. Mais voici autre chose qui lui vient incontestablement de la grande ville hellénistique d'Égypte.

L'art alexandrin fut essentiellement un art décoratif. Dans les éléments, bas-reliefs et peintures, au moyen desquels il a constitué ses décorations, il a recherché deux choses principalement, le détail pittoresque et le trait de vérité réaliste. Ce n'était là qu'une conséquence de la grave évolution sociale qui s'était accomplie dès le iv^e siècle dans la cité d'Alexandre. Alexandrie était la ville de la joie, des plaisirs, de l'amour : elle devait se plaire à retrouver dans l'art les motifs coquets et précieux qui reflétaient ses goûts, les Amours jouant, vendangeant, moissonnant, les scènes élégantes, un peu mièvres, dont la femme et l'amour fournissaient le thème. Ville peu croyante, familière avec les dieux, elle devait aimer les épisodes qui traduisaient les côtés piquants de la mythologie classique, s'amuser des figures un peu caricaturales, Silènes, Satyres, etc., qui humanisaient la majesté de l'Olympe antique, transposer volontiers dans le mode romanesque les belles légendes tragiques d'autrefois. Enfin, comme toutes les sociétés très raffinées, le monde alexandrin se sentait des goûts très idylliques. Il aimait la nature. Alexandrie était la ville des fleurs, et la « guirlandomanie » de ses habitants était célèbre. On y aimait donc naturellement, dans l'art, les paysages, les scènes champêtres, les natures mortes. Et pareillement ces élégants se plaisaient aux représentations de la vie familière, fussent-elles même un peu terre à terre, grossières ou ridicules. De toutes ces raisons diverses devait naître un art très particulier, une peinture surtout pittoresque, éprise des sujets de genre, et

les traitant d'ailleurs avec une technique très savante et une suffisante connaissance des lois de la perspective.

Cet art alexandrin fut bien vite à la mode dans tout le monde antique.

On sait quelle grande influence l'Égypte exerça sur Rome en particulier : en même temps que sa littérature et ses religions, son art aussi, tel que l'avait fait l'hellénisme, passa en Occi-



Fig. 19. — Mosaïques de Sainte-Constance à Rome (Phot. Anderson).

dent. Les peintures pompéiennes, les fresques de la maison de Livie au Palatin sont pleines de ces fonds d'architectures ou de paysages chers aux maîtres d'Alexandrie. Les sculpteurs pareillement imitèrent et popularisèrent les créations spirituelles du génie alexandrin. C'est de la grande ville hellénistique qu'on fit venir les orfèvrerie précieuses, ces services de table, ces argenteries, dont les trésors de Boscoreale, de Bernay ou d'Hildesheim nous font entrevoir le style et la magnificence. C'est à l'école d'Alexandrie que les mosaïstes apprirent leur art, cet *Alexandrinum marmorandi genus* qu'inventa l'Égypte hellénistique, et leurs pavements historiés,

dont la mosaïque de Palestrina offre un remarquable exemple, reproduisirent les motifs favoris de l'art alexandrin.

Ce grand courant d'influence égyptienne qui traverse tout l'art romain persista dans l'art chrétien.

Pour les raisons qui ont été précédemment indiquées, l'Église admit volontiers dans ses sanctuaires la décoration pittoresque qu'avait créée l'art alexandrin. Les mosaïques et les peintures des édifices religieux du iv^e et du v^e siècle sont pleines de motifs profanes, d'oiseaux et de fleurs, de scènes de pêche et de chasse, de paysages égyptiens représentant les rives du Nil, d'architectures toutes semblables à celles des fresques pompéiennes, de peintures de genre et d'ornements de toute sorte. Il serait aisé de montrer, après Ainalof, par de nombreux exemples, quelle place les traditions alexandrines ont prise dans l'art chrétien et conservée dans l'art byzantin. Il suffira de rappeler quelques monuments particulièrement caractéristiques, tels que les mosaïques de Sainte-Constance, à Rome (fig. 19), avec leur fleuve où des enfants nus jouent parmi des animaux aquatiques, celles de Saint-Georges de Salonique et du baptistère des orthodoxes à Ravenne, avec leur brillant décor d'architectures, celles enfin de Saint-Étienne de Gaza, décrites par Choricus, avec leur représentation nettement caractérisée du Nil.

Le goût du portrait. — A côté de son goût pour la décoration pittoresque, l'art alexandrin avait fort aimé aussi le réalisme. Les portraits égyptiens, si vivants, si expressifs, retrouvés au Fayoum, montrent combien l'art hellénistique s'appliqua et réussit à traduire les traits individuels d'un visage, l'expression d'une physionomie. Cette tradition encore passa dans l'art chrétien.¹ Ainalof a fort bien montré comment les traits essentiels des portraits égyptiens et leurs procédés d'exécution caractéristiques se retrouvent soit dans les icônes peintes à l'encaustique qui proviennent du Sinaï, soit dans les mosaïques qui, à Ravenne ou au Sinaï, figurent dans une série de médaillons des images d'évêques ou de moines, soit dans les verres, comme celui du musée de Brescia, que décorent des effigies d'une vie et d'une vérité si intenses. Ce sont les mêmes yeux largement ouverts, la même prunelle ronde placée tout près du nez, les mêmes lèvres aux commissures nettes, la même expression sérieuse et grave, la même façon de figurer en buste le personnage (fig. 20). Ce goût du portrait devait avoir une grande influence sur le développement de l'art chrétien. Lorsque, vers la fin du iv^e siècle,

1. W. de Grüneisen, *Le portrait*, 1911.

cet art évolua vers le style monumental, lorsque l'Église, en faisant de la peinture un moyen d'édification, l'orienta vers le style historique, la tradition hellénistique du portrait aida puissamment à la formation de la nouvelle peinture d'histoire. C'est l'application de ses procédés qui donna aux figures idéales du Christ, de la Vierge,



Fig. 20. — Peinture d'une toile d'Antinoë (Musée égyptien du Vatican).

des apôtres, des évangélistes, un caractère plus individuel et qui en fixa le type historique. C'est elle qui aux images saintes mêla ces portraits des vivants, princes, évêques, higoumènes, qui donnent à la mosaïque byzantine un si puissant accent de vérité. Ici encore Byzance dut énormément à l'art alexandrin, et il est remarquable qu'elle y ait simultanément rencontré et emprunté ces deux choses en apparence contradictoires, la décoration pittoresque, d'origine purement hellénistique, et la tradition du portrait, qui aida à former le style historique, plus spécifiquement oriental.

III

LES INFLUENCES ORIENTALES DANS LES MONUMENTS CHRÉTIENS D'ÉGYPTE

Il est intéressant de rechercher, de même que nous l'avons fait pour la Syrie, le mélange de ces deux traditions dans les monuments d'art de provenance sûrement égyptienne et de voir comment cette combinaison d'éléments contraires, où de plus en plus l'Orient prédomine, fut le trait caractéristique et longtemps durable de cet art.

Les fresques. — Les découvertes de ces dernières années nous ont fait connaître, en Égypte, un certain nombre de peintures de l'époque chrétienne, qui ont dans l'histoire de l'art une importance d'autant plus grande que les monuments de cette catégorie étaient jusqu'ici fort peu nombreux pour la période qui va du iv^e au ix^e siècle ¹.

Beaucoup de ces peintures proviennent des chapelles funéraires des oasis du désert libyque, et beaucoup d'entre elles s'inspirent de la pure tradition hellénistique. C'est ainsi que, dans la nécropole d'El Bagaouat, la coupole d'une des chapelles, datant du iv^e siècle, montre les scènes symboliques des Catacombes disposées sans ordre et sans cadre sur un fond blanc parsemé de rinceaux où des oiseaux picorent ; sur les murailles et à l'abside, le décor est purement ornemental. A la coupole d'une autre chapelle de la même nécropole, des figures allégoriques demi-nues, représentant la Paix, la Justice, la Prière, attestent également l'influence de l'esprit hellénistique. Et à côté de ces éléments grecs, déjà des traits orientaux apparaissent dans la façon de vêtir les personnages, Jonas ou Daniel, et de leur donner parlà un caractère plus individuel. L'évolution se précise encore dans la coupole déjà mentionnée d'El Bagaouat, où l'on trouve, mêlées aux personnifications alexandrines, une longue suite de figures monumentales empruntées au Nouveau Testament. « Ainsi on voit en un même lieu la décoration libre et souple inspirée par la tradition hellénistique céder la place aux zones concentriques, aux processions sévères et monotones, aux figures de gran-

1. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Pétersbourg, 1901 ; C. M. Kaufmann, *Ein alt-christliches Pompéi in der libyschen Wüste*, Mayence, 1902 ; Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, 3 vol. Caire, 1904-1916 ; J. Maspéro, *Rapport sur les fouilles de Baouit*, (C. R. Acad. Inscr. 1913) ; Quibell, *Excavations at Saqqara*, Caire, 1908 ; Gayet, *L'Art copte* ; et surtout, pour les monuments cités, Aïnalof, *Origines*.

deur naturelle ou de proportions colossales, alignées sur un seul plan, sans fond ni accessoires, en un mot, au style monumental¹. »

Le même contraste, et plus frappant encore, apparaît dans les fresques récemment découvertes à Baouit, en Haute-Égypte, dont une partie remonte sans doute au vi^e siècle. L'influence du style hellénistique s'y manifeste avec persistance dans la décoration, sou-



Fig. 21. — Peinture de Baouit (d'après Clédât).

vent fort élégante, où des oiseaux, des corbeilles de fruits et de fleurs, des animaux et des figures de genre s'inscrivent dans des losanges ou dans des médaillons pour former au bas des murailles un riche soubassement (chapelle XVIII) (fig. 21). Ailleurs, de grands vases, d'où s'échappent des rinceaux de pampres, figurent sur des parois où la peinture a représenté en trompe-l'œil des incrustations de marbre (chap. XIX). Enfin, des figures allégoriques ou symboliques, la Foi, l'Espérance, la Patience, l'Église, etc., rappellent les créations de l'art alexandrin. Pourtant, le style monumental tend à dominer dans ces peintures. Au-dessus des soubassements, où d'ailleurs la décoration elle-même devient de plus en plus géométrique et tend à styliser les motifs qu'elle emploie, s'alignent en une frise continue tantôt des épisodes bibliques, empruntés à l'histoire de David (chapelle III) ou à l'enfance du Christ, tantôt des figures de

1. Millet, *Art. byz.*, p. 165.

prophètes et de saints, tantôt des portraits de moines célèbres dans l'Égypte chrétienne (chapelle XVII), tous traités dans un style réaliste qui donne parfois à leurs images une singulière intensité de vie (chapelle VII). A la conque des absides (chap. XVII, XXVI et XXVIII), le Christ dans une gloire dominant la Vierge et les images



Fig. 22. — L'Ascension. Fresque de Baouit (d'après Clédât).

symétriquement rangées des apôtres (fig. 22), le Christ triomphant monté sur un char, la Vierge à l'enfant accompagnée de saints rappellent les compositions méthodiques et les graves attitudes des mosaïques. Ainsi, de plus en plus la décoration ornementale et symbolique s'efface pour faire place à la peinture historique. Sans doute certaines figures conservent quelque chose de la grâce antique : les anges soutenant un médaillon qui flottent au-dessus de la courbe d'une abside (chap. XVIII), ceux qui accompagnent les saints cavaliers, et quelques-uns de ces derniers même, tel le saint Phoibamon de la chapelle XVII (fig. 23), rappellent les types que créa l'art hellénistique. Mais à côté d'eux apparaissent les motifs chers à l'iconographie copte, par exemple cette représentation si curieuse du séjour des pécheurs dans l'enfer (chap. XVII), les saints locaux, les

figures des personnages qui présidèrent à la construction des chapelles, dont plusieurs sont remarquables par la science du dessin et l'harmonie des proportions (chap. VII), et qui toutes attestent ce goût du portrait et cette habileté à l'exécuter qui sont caractéristiques de l'art de l'Égypte. Un grand courant de réalisme traverse et ins-



Fig. 23. — Saint Phoibammon. Fresque de Baouit (d'après Clédât).

pire tout cet ensemble, révélant un art qui, de plus en plus, s'éloigne de l'esprit grec.

Le même mélange d'influences contraires se rencontre dans les peintures qui décoraient le couvent de Saint-Jérémie à Saqqara, et dont les plus anciennes datent du v^e et du vi^e siècle. Dans les petites niches creusées aux murailles des cellules, la Madone trônant entre des anges et des saints, le Christ trônant ou la Vierge debout entre des anges, ont toute la gravité des figures représentées dans les mosaïques ; et certaines effigies, comme celle de l'*apa* Jérémie, qui remonte peut-être au v^e siècle, ont un accent de vérité et de vie qui en fait de véritables portraits. Ailleurs, une grande fresque, représentant le sacrifice d'Abraham, rappelle les miniatures du

manuscrit de Cosmas. Mais d'autre part les riches soubassements, où des fleurons et des palmettes s'inscrivent dans des losanges ou dans des médaillons, gardent quelque chose encore de l'élégance hellénistique, et des figures allégoriques, l'Amour, l'Espérance, etc., se rattachent aux traditions du symbolisme alexandrin. Toutefois, comme à Baouit, l'Orient l'emporte sur l'hellénisme ; et certaines de ces figures rappellent les créations de l'art syrien.

Les miniatures. — La même évolution se manifeste dans la miniature ¹.

L'illustration des manuscrits avait été un des arts favoris de l'Égypte pharaonique ; elle s'était ensuite développée encore entre les mains des Alexandrins. Sous les Ptolémées, on se complut à donner de somptueuses éditions de nombreux ouvrages savants et profanes ; dans les miniatures qui les accompagnaient, l'art byzantin plus tard trouvera fréquemment des modèles. Ainsi toute une série de manuscrits illustrés, le Dioscoride de Vienne, le Nicandre de Paris, ne sont que de simples copies de créations alexandrines. L'esprit en est tout hellénistique. Ce sont des allégories, des épisodes mythologiques, des scènes rustiques, des plantes et des animaux, toutes les représentations qu'aimaient les maîtres d'Alexandrie ; ce sont, d'autre part, des frontispices décoratifs, montrant le portrait de l'auteur, et qui annoncent le style monumental. Le même mélange des deux styles apparaît plus nettement encore dans certains manuscrits, tels que la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès, dont l'original fut sûrement illustré en Égypte au vi^e siècle, ou dans le célèbre rouleau de Josué, que Strzygowski tient également pour une œuvre de l'art alexandrin. Dans l'un et l'autre manuscrit, on retrouve, à côté de compositions nées sous l'influence du style monumental, la persistance de la tradition hellénistique. Elle devait exercer une longue influence. Les illustrations du Psautier « aristocratique », les belles miniatures en pleine page qui décorent le Psautier de Paris (Gr. 139) ou les Extraits bibliques de la Vaticane (Reg. 1), ont un caractère tout antique, avec leurs paysages idylliques, leurs allégories, leurs architectures et la grâce charmante de leur coloris ². Et l'on a déjà signalé la place considérable qu'a eue, dans

1. Strzygowski, *Eine Alexandrinische Weltchronik*.

2. Strzygowski pourtant incline à attribuer une origine asiatique à cette illustration, aussi bien qu'au Dioscoride. Mais il n'en méconnaît point le caractère hellénistique (*Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 182).

l'iconographie, la rédaction alexandrine, toute pleine du pittoresque hellénistique, en face de la rédaction d'Antioche ¹.

L'Égypte a récemment fourni un autre manuscrit illustré, très intéressant par sa provenance certainement égyptienne et par les tendances qu'il révèle. C'est une chronique grecque sur papyrus, accompagnée de miniatures, malheureusement fort endommagées,



Fig. 24. — Le patriarche Théophile. — Miniature de la chronique alexandrine (d'après Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*).

et dont Strzygowski, qui l'a étudiée dans un travail excellent, pense qu'elle a été enluminée dans la Haute-Égypte, aux premières années du v^e siècle. En face des œuvres élégantes de l'art alexandrin, mentionnées plus haut, on trouve ici un ouvrage de caractère plus populaire et plus indigène ; si on compare la chronique, par exemple, au Cosmas, avec lequel elle offre une incontestable parenté, on voit sans peine que le Cosmas est plus pénétré d'esprit hellénistique, la chronique plus marquée d'esprit copte. L'artiste qui l'a enluminée appartenait évidemment à cette couche de population indigène, très superficiellement hellénisée, et dont le triomphe du christianisme réveilla l'esprit national. Il est donc tout à fait intéressant, dans ces conditions, de

définir le caractère de cette illustration. Or, on y observe, comme dans le Dioscoride, comme dans la Genèse de Vienne, un mélange tout à fait remarquable d'hellénisme et d'Orient. Non que l'ornement proprement dit y tienne une très grande place : ce n'est que plus tard que la Syrie introduisit en Égypte les magnificences orien-

1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 578-sqq.

tales de son style décoratif. Les miniatures de la chronique ne représentent que des figures, et ceci déjà est un trait essentiellement hellénistique. Mais dans le type et dans l'attitude de ces figures, l'hellénisme se modifie étrangement au contact de l'art indigène égyptien. A côté des allégories des mois, qui gardent quelque chose de la grâce grecque, la Vierge et les autres femmes représentées dans l'attitude de l'orante ont dans le type, dans le costume, dans la pose raide et figée, un caractère nettement local. A côté de figures, telles que celle d'un ange, qui sont encore tout hellénistiques, certains visages d'hommes ont un type sémite singulièrement accusé. Et de même que dans les représentations du style monumental, la plupart des personnages sont représentés, non point mêlés à quelque action, mais alignés sur le même plan, comme d'immobiles et hiératiques icones. Les mêmes tendances au portrait et à la peinture historique apparaissent enfin dans les miniatures qui montrent la destruction du Sérapéum et le patriarche Théophile debout sur les ruines du célèbre sanctuaire païen (fig. 24).

Assurément, au point de vue de l'art, ce manuscrit est de valeur médiocre. Il est singulièrement intéressant en revanche par ce qu'il nous apprend de l'évolution que le christianisme triomphant produisit en Égypte. En face de l'élégance pittoresque, de la grâce souple, de la libre fantaisie de l'art alexandrin, et par une réaction voulue contre l'hellénisme, dès le iv^e siècle, et plus encore au v^e, un art indigène, tout pénétré de vieilles traditions orientales, grandit, qui, tout en conservant les types grecs, les figea, les raidit en des attitudes plus sèches et plus conventionnelles, en des figures plus stylisées. Il abandonnait en même temps la décoration pittoresque, chère aux Alexandrins, pour s'orienter vers le style monumental. De ces deux tendances contraires, l'hellénistique et l'indigène, qui longtemps coexistèrent ainsi en Égypte, mais dont la première peu à peu céda le pas à l'autre plus puissante, Byzance a subi inégalement l'influence. Elle a surtout connu, imité et aimé les créations de l'art alexandrin, dans sa peinture religieuse aussi bien que dans l'illustration de ses manuscrits. L'art de l'arrière-pays égyptien, comme celui de l'arrière-pays syrien, lui a donné moins de chose, encore qu'il ait, en quelque mesure, aidé à la formation du style monumental, où l'acheminait déjà la tradition hellénistique du portrait.

La sculpture. — Dans tous les autres monuments de provenance

égyptienne, on peut retrouver le même mélange de motifs hellénistiques et orientaux, la même évolution du style pittoresque au style historique.



Fig. 25. — La citadelle de la foi. Sculpture en bois (Musée de Berlin), d'après Strzygowski, *Orient oder Rom*.

Au iv^e et au v^e siècle, la sculpture paraît avoir eu un grand développement en Égypte. Dans les monuments qui nous en sont parvenus prédomine surtout le style historique. C'est ainsi qu'au Vieux-Caire, à l'église Al Muallaka, une frise en bois sculpté repré-



Fig. 26. — Ivoire de la collection Trivulce (Milan).

sente des épisodes de la vie du Christ. Pareillement, dans un magnifique haut-relief en bois, que possède le musée de Berlin, une scène de bataille devant une forteresse rappelle les combats qui illustrent le rouleau de Josué (fig. 25), Strzygowski a donné de cet épisode une interprétation fort ingénieuse ¹. Il y voit la forteresse de la foi, dont les soldats du Christ expulsent les infidèles, et au sommet de laquelle sont figurées les trois puissances que défendent les chrétiens, la Trinité, l'Église et l'Empereur. Quoi qu'il en soit de cette explication, la scène est traitée dans le style historique, et Strzygowski lui-même déclare « qu'on est tenté d'en chercher le sujet dans l'histoire de l'Égypte chrétienne ». L'œuvre remonterait au règne de Constantin.

A côté de ces curieux monuments de la sculpture sur bois, l'Égypte a également travaillé le porphyre ². C'est la vallée du Nil qui fournissait la matière première ; c'est de là probablement que proviennent les diverses œuvres de cette sorte qui nous sont parvenues. Strzygowski a fort heureusement rapproché du haut-relief de Berlin les cavaliers et les prisonniers qui décorent le sarcophage dit de sainte Hélène, que conserve le Vatican, et de même il a signalé les analogies qu'offrent les enfants nus dansant parmi des pampres, qui ornent, également au Vatican, le sarcophage de sainte Constance, avec deux fragments existant à Constantinople et à Alexandrie. Tous ces monuments datent du iv^e siècle, et, tandis que les uns montrent les guirlandes et les motifs décoratifs chers à l'art hellénistique, les autres préludent au style monumental. C'est ce même style qui se retrouve dans les curieux bas-reliefs conservés à Venise et qui représentent des statues d'empereurs. On y sent le goût réaliste du portrait, qu'on observe pareillement dans un buste en porphyre du musée du Caire.

L'Égypte enfin a fort travaillé l'ivoire, que le commerce apportait en quantité considérable sur le marché d'Alexandrie ³. Beaucoup de ces ouvrages sont du meilleur style hellénistique, en particulier ces plaquettes en ivoire et en os, trouvées dans les nécropoles

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 65 suiv. Cf. *Koptische Kunst*, n^o 8775, et suiv. (bois sculpté de Baouit, v^e siècle).

2. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 75 suiv. ; *Die Porphygruppen von S. Marco in Venedig* (Beiträge zur alten Geschichte, 1902) ; *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, t. 12, 1898).

3. Strzygowski, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Vienne, 1902 ; *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904 ; *Koptische Kunst*, n^o 7075 et suiv. (plaquettes d'os incisées et n^o 7117, plaque en ivoire d'Antinoé).

alexandrines, et où se conservent jusqu'au iv^e et au v^e siècle dans toute leur élégance les motifs et les formes chers à l'art classique. A la même école Strzygowski rattache l'ivoire Barberini, aujourd'hui au Louvre, dans lequel il reconnaît Constantin défenseur de la foi, représenté dans l'attitude, chère à l'Égypte, du cavalier vainqueur. Mais les chefs-d'œuvre de cet art sont assurément la belle plaque de la collection Trivulce, qui figure les soldats endormis près du Saint-Sépulcre et les saintes femmes au tombeau, ouvrage tout à fait admirable de l'art alexandrin du iv^e siècle (fig. 26), et le fragment de diptyque du Musée britannique représentant un ange et qui date du vi^e siècle.

On pourrait retrouver la même survivance du style classique dans d'autres monuments qui semblent bien de provenance alexandrine, par exemple dans la belle pyxide de Berlin, où l'on voit le sacrifice d'Abraham et où la tradition hellénistique est très vivace, et dans les curieux bas-reliefs, enchâssés dans la chaire d'Aix-la-Chapelle, et qui figurent des Néréides, des Bacchus parmi des pampres, un guerrier debout, un cavalier vainqueur. Strzygowski toutefois remarque finement combien, dans ces derniers ivoires, malgré la persistance des motifs hellénistiques, on sent déjà l'influence de l'esprit indigène et combien ils contrastent par là avec les œuvres purement alexandrines. Il en a ingénieusement rapproché toute une série d'œuvres coptes, où s'accusent, plus brutalement seulement, certains traits déjà sensibles dans les reliefs d'Aix. C'est la même transformation des types et des formes selon le goût indigène, attestant l'affaiblissement croissant de la tradition alexandrine et la prédominance toujours plus puissante de l'élément égyptien ¹.

Ainsi, dans la sculpture sur ivoire comme dans tous les autres ouvrages de provenance égyptienne, on retrouve, en face de la tradition hellénistique, d'une part, l'évolution vers le style monumental, très sensible par exemple dans l'ivoire du Louvre ² représentant, sous un couronnement de hautes architectures, Saint Marc entre les patriarches ses successeurs (fig. 27) et, d'autre part, la prédominance des influences orientales qui pénètrent de plus en plus l'art alexandrin. Certaines de ces influences, les plus anciennes, viennent de l'arrière-pays égyptien ; d'autres, plus tardives, sont venues de la Syrie. Mais l'effet en est identique. Il se manifeste dans ces plaquettes

1. Strzygowski, *Hellenistische Kunst*, p. 74-75.

2. Schlumberger, *Un ivoire chrétien inédit du musée du Louvre* (Mon. Piot, 1894) ; Strzygowski, *Orient oder Rom*, 72-73.

d'os incisées et coloriées, conservées au Caire et à Berlin, où, par une technique tout orientale, l'ornement polychrome remplace l'orne-



Fig. 27. — Ivoire chrétien (Musée du Louvre), d'après Schlumberger (*Monuments Piot*, 1894).

ment sculpté. Il apparaît, à une époque postérieure, dans les éléments orientaux qui se mêlent, sur les sculptures de la chaire de Maximien, au décor hellénistique, et plus encore dans le diptyque

à cinq morceaux dont une feuille, provenant de Murano, est conservée à Ravenne, et dont l'autre se trouve dispersée entre plusieurs collections privées. Dans le choix des compositions, dans certains détails des scènes, dans le style enfin, on reconnaît dans ces ivoires un art tout pénétré de goût oriental. Strzygowski voit dans le diptyque un produit de l'art monastique de la Haute-Égypte et l'oppose en un frappant contraste à l'art tout alexandrin de l'ivoire Barberini.

L'évolution de l'art chrétien en Égypte. — On trouvera plus tard ces monuments. Ce qui importe ici, c'est de montrer brièvement comment s'acheva et où aboutit l'évolution qui, en Égypte, substituait progressivement à l'art hellénistique un art indigène tout imprégné d'Orient. D'abord cet art resta fidèle aux types que la Grèce avait aimés ; mais il dessécha et raidit ces souples figures, durcit les plis des étoffes, imposa des attitudes conventionnelles, transforma selon le goût national ces éléments étrangers. Bientôt cet art fit un pas de plus. « La Grèce aryenne, dit Strzygowski, était toujours demeurée incompréhensible aux Chamites, comme l'esprit et les formes du gothique le furent à l'Italie ¹. » L'art copte finit par éliminer presque totalement les figures, pour les remplacer par la riche ornementation qu'il emprunta à la Syrie. Le décor de pampres, de bonne heure cher à l'Orient, y eut en particulier une durable fortune ; il fut traité dans le style un peu conventionnel et selon les procédés que l'on rencontre à Mschatta. En même temps, ce qui restait de représentations figurées se modelait sur les types syriens. C'est à ce dernier terme qu'aboutira l'art copte, à être un art national égyptien, modifié au contact de la Syrie, et aussi distinct de l'art byzantin que l'est l'art national syrien ².

Ce que Byzance doit à l'Égypte. — Mais, avant que cette évolution s'achevât, l'Égypte hellénistique avait exercé sur Byzance une influence profonde. La tradition pittoresque de l'art alexandrin, avec ses architectures, ses paysages, ses scènes de genre, s'était transmise à Constantinople, et, jusque dans l'art monumental même, et dans l'iconographie dont il s'inspira, cette tradition devait longtemps maintenir quelque chose de la Grèce antique. On a souvent méconnu la part de l'Égypte dans la formation de l'art byzantin. Selon la juste remarque de Strzygowski, on incline

1. Strzygowski, *Koptische Kunst*, Introduction.

2. Cf. Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*.

aujourd'hui à tomber d'un extrême dans l'autre, et à vouloir tout faire venir d'Alexandrie ¹. Il est certain que, pour bien des monuments, il est parfois assez malaisé de dire s'ils sont de provenance égyptienne ou syrienne, et que le voisinage des deux pays a donné plus d'un trait commun à leurs deux arts. Il est donc prudent, dans bien des cas, de se contenter pour l'instant de l'appellation, plus vague, d'art syro-égyptien, le mot servant à désigner les influences des provinces méridionales, plus imprégnées d'Orient, par opposition aux influences, plus purement hellénistiques, qui, de l'Asie Mineure, agirent sur l'art byzantin.

IV

LES ÉTOFFES

Parmi les manifestations de l'art égyptien, on a laissé de côté jusqu'ici une catégorie de monuments, les étoffes. Elles méritent en effet une place particulière dans l'étude des origines égyptiennes de l'art byzantin. Par la facilité avec laquelle ces objets passaient d'un pays à un autre, ils ont, plus que tous autres, contribué à répandre à travers le monde les sujets et le style de l'Orient. Ils ont ainsi fait connaître les créations de l'Égypte et aidé, avec les miniatures des manuscrits, à fixer l'iconographie chrétienne ².

L'Égypte fut de bonne heure célèbre dans l'antiquité pour ses tissus historiés. Pline l'Ancien déjà parle des toiles, teintes en un seul ton, qu'on y fabriquait, et où les figures étaient réservées sur le fond naturel de l'étoffe. A côté de ces toiles teintes, les ateliers égyptiens fabriquaient des tapisseries de laine ou de soie, souvent de plusieurs couleurs, où les ornements et les sujets étaient tissés avec l'étoffe, et qui étaient employées soit pour les vêtements, soit sous forme de rideaux et de tentures. Enfin on fabriquait des toiles peintes, du genre de celle qui, à Chalcédoine, représentait le martyre de sainte Euphémie.

1. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 170.

2. Gerspach, *Les tapisseries coptes*, Paris, 1890; Forrer, *Die Gräber- und Textilfunde von Achmim Panopolis*. Strasbourg, 1891; *Römische und byzantinische Seidentextilien*, Strasbourg, 1891; Strzygowski, *Orient oder Rom*, 90 suiv.; *Seidenstoffe aus Aegypten*; Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv.; Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, nouv. édition, 1922; Grüneisen, *op. cit.*

On a retrouvé, en ces dernières années, un grand nombre de ces étoffes égyptiennes, soit à Achmim, l'antique Panopolis, dont Strabon déjà mentionne les ateliers, soit à Antinoé, où Gayet a recueilli une admirable collection des styles les plus divers. La décoration de ces tissus est d'une variété extrême. L'ornement, où les motifs

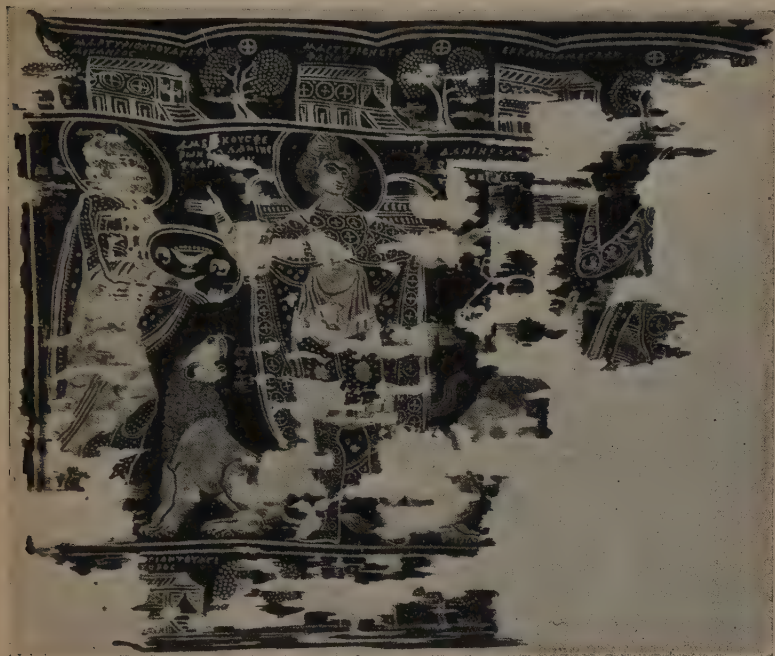


Fig. 28 — Tissu de Daniel (Musée d'art industriel à Berlin),
d'après Strzygowski, *Orient oder Rom*.

hellénistiques et orientaux se mêlent, y tient une très grande place. Mais la figure aussi y apparaissait fréquemment, et, de même que dans la peinture, les scènes mythologiques, les sujets de genre, les épisodes de chasse ou de pêche, les compositions empruntées à la vie du cirque, les caricatures même, bref, tous les motifs chers à l'art pittoresque d'Alexandrie s'y rencontraient en foule. On connaît déjà sur ce point le texte célèbre d'Astérios d'Amasie. Les fouilles récentes nous ont rendu de nombreux spécimens de ce genre

de décoration. Mais, à côté de ces monuments du style pittoresque, dans les étoffes aussi on retrouve de bonne heure l'évolution qui conduit l'art vers le style monumental. C'est ainsi que, sur d'assez nombreuses étoffes, et particulièrement dans les tentures destinées aux églises, on prit l'habitude de représenter des scènes bibliques. Ce fut, sous une frise représentant des *martyria* célèbres, Daniel entre les lions, recevant le pain des mains d'Habacuc (étoffe du *Kunstgewerbemuseum* de Berlin) (fig. 28). Ce fut, sous une bande ornementale rappelant symboliquement les miracles du Christ, Pierre recevant le psautier des mains du Sauveur (Berlin), composition qui rappelle le rideau d'autel de Sainte-Sophie, tel que le décrit Paul le Silencieux. Ailleurs, par un usage familier à l'Église chrétienne, les scènes de l'Ancien Testament s'associèrent à celles du Nouveau en de nombreux compartiments carrés disposés en bandes parallèles (tissu Reinhardt, Berlin et Leipzig). Ailleurs, sur des soieries tissées, ce fut l'histoire de Joseph, toujours particulièrement chère à l'Égypte (trésor de Sens, collection Goleniscev), ou les apôtres Pierre et Paul debout, tenant en main un rouleau et séparés par une plante (Berlin, Musée royal). On pourrait multiplier ces exemples. Il suffira d'ajouter, comme indication de la même tendance, que quelques-unes de ces étoffes montrent des figures traitées comme des portraits.

Ainsi les tissus égyptiens complètent ce que nous savions déjà de l'art chrétien d'Égypte. Mais si l'on songe en outre avec quelle facilité ces étoffes se transportaient à travers le monde (les églises de Rome, au témoignage du *Liber pontificalis*, étaient pleines de ces tentures orientales), on admettra sans peine que la forme qu'y prenaient les scènes des Écritures ne pouvait manquer, en se répandant à travers la chrétienté, d'avoir une influence sur l'art. L'Occident assurément a connu par là le style et les sujets de l'Orient. A plus forte raison, Byzance plus voisine a-t-elle reçu ainsi les créations égyptiennes et y a-t-elle pris des modèles. Et par là, à côté de la Palestine et de la Syrie, l'Égypte a puissamment aidé à constituer l'iconographie byzantine, et, en face de la tradition orientale, curieuse de réalité, soucieuse d'exprimer les passions, elle a maintenu la tradition antique éprise de pittoresque et de noblesse, et enveloppant de toutes les grâces hellénistiques les thèmes de l'histoire sacrée.

CHAPITRE IV

LES ORIGINES ANATOLIENNES ROLE DE L'ASIE MINEURE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN

Hellénisme et christianisme en Asie Mineure. — I. Les monuments de l'architecture. Les basiliques. Les constructions à plan central. Le problème de la coupole et les solutions anatoliennes. Les basiliques à coupole. Rôle de l'Asie Mineure dans l'évolution de l'architecture. Du rôle de l'Arménie dans la formation de l'art chrétien. — II. La sculpture et la peinture chrétiennes en Asie Mineure. Sarcophages asiatiques. Fresques et miniatures,

Hellénisme et christianisme en Asie Mineure. — A côté de la Syrie et de l'Égypte, l'Asie Mineure eut un rôle essentiel dans la formation de l'art byzantin.

Entre toutes les régions de l'Orient, nulle n'avait été plus profondément marquée de l'empreinte de l'hellénisme. Sans doute, dans l'intérieur du haut plateau anatolien, dans l'arrière-pays de Cappadoce ou de Lycaonie, la culture grecque pénétra de façon plus tardive et plus incomplète ; comme en Syrie et en Égypte, il y eut une vaste portion du pays où l'Orient resta lui-même ; et ce fait n'est point sans importance pour le développement ultérieur de l'art dans ces régions. Mais la zone côtière en revanche se couvrit de grandes villes hellénistiques, Milet, Smyrne, Éphèse, et plus avant dans l'intérieur, le long des grandes voies de pénétration que forment le Méandre et l'Hermus, Magnésie, Sardes, Tralles, Philadelphie ; bref, toute la région occidentale de l'Asie Mineure fut un des points vitaux de l'hellénisme. D'autre part, l'Anatolie subit de bonne heure l'influence du christianisme ; la propagande de la nouvelle religion y fut rapide et son action profonde. De la combinaison de ces deux éléments résulta tout naturellement une grande activité intellectuelle et artistique. L'Anatolie fut, au iv^e siècle, avec Basile, Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse, la terre classique de l'éloquence chrétienne ; et, au vi^e siècle, quand Justinien voulut bâtir Sainte-Sophie, c'est l'Ionie qui lui fournit, avec Isidore de Milet et Anthémios de Tralles, les architectes capables de mener à bien son vaste dessein.

Enfin, par sa position géographique, nul pays n'était mieux placé pour échanger les idées et combiner les apports provenant des civilisations diverses ; nulle part ne pouvaient mieux se produire le contact et la fusion de l'Orient et de l'hellénisme. Par les larges et belles vallées de l'Hermus et du Méandre, les caravanes apportaient jusqu'aux rivages de l'Ionie les produits et les enseignements des pays riverains de l'Euphrate ; et, d'autre part, des ports de la côte anatolienne, l'influence de l'Asie Mineure rayonnait avec son commerce sur toute la Méditerranée. Comme Antioche en Syrie, comme Alexandrie en Égypte, Éphèse était le point nécessaire où devaient se rencontrer et se fondre ces éléments divers. « Éphèse, dit très bien Choisy, située à la jonction de ces deux grands courants, formait le confluent des idées et des richesses des deux mondes ; et si un art nouveau devait naître de leur concours, la région d'Éphèse était prédestinée à lui servir de berceau ¹. »

Jusqu'en ces dernières années pourtant, l'art chrétien d'Asie Mineure restait pour ainsi dire inconnu. Quelques rares monuments seulement avaient été signalés en passant, très sommairement pour la plupart, lorsqu'en 1903, Strzygowski, mettant en œuvre toute une série de découvertes récentes, révéla, dans un livre retentissant, l'Asie Mineure comme un domaine nouveau de l'histoire de l'art (*Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*). Depuis lors, d'autres explorateurs nous ont apporté toute une foule de précieux documents : les voyages de miss G. Lowthian Bell en Cilicie et en Lycaonie (1905), les recherches de MM. Michel et Rott en Pisidie, en Cappadoce et en Lycie (1907), les grandes fouilles que le gouvernement autrichien et plus récemment le gouvernement grec ont poursuivies à Éphèse ont fait connaître avec précision un certain nombre de monuments chrétiens ². Sans doute l'avenir en accroîtra sensiblement le nombre ; mais dès maintenant les résultats acquis suffisent à marquer avec netteté ce que l'art byzantin dut à l'Asie Mineure.

1. Choisy, p. 158.

2. Il faut mentionner également les explorations de Guyer en Cilicie et en Lycaonie (*Aus dem christlichen Kleinasien, Vorläufiger Bericht, Zürich, 1906*), de Hasluck en Bithynie (*Bithynica, dans British School at Athens. Annual report, XIII (1906-1907)*), de Ramsay et miss Bell en Lycaonie (1907), les fouilles que le gouvernement allemand a faites à Milet et au Latmos (Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913, t. III de la publication des fouilles de Milet) et celles du gouvernement grec à Ephèse (Sotiriou, ' Οναός 'Ιωάννου τοῦ θεολόγου 'εν Ἐφέσῳ, Athènes, 1922).

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Au sud-est de Konia, à l'endroit nommé Bin-bir-Kilissé (les mille et une églises), et un peu au nord de cet emplacement, à Daouleh ou Deghilé, on trouve les ruines d'une cinquantaine environ d'églises chrétiennes. Les plans les plus divers s'y rencontrent, et ces monuments sans doute ne datent point tous du même temps. Strzygowski les attribue presque uniformément au iv^e siècle ou au v^e, ce qui leur donnerait évidemment une importance capitale pour l'histoire des origines de l'art byzantin ; d'autres archéologues, comme Ramsay, s'appuyant surtout sur les données fournies par l'épigraphie, font descendre au contraire la construction de beaucoup d'entre eux jusqu'au viii^e et même jusqu'aux x^e et xi^e siècles¹. Il faut, à mon sens, admettre, — et Ramsay ne le conteste point — pour une partie tout au moins de ces ruines, les dates proposées par Strzygowski ; et, en les rapprochant d'autres édifices semblables relevés en Lycaonie et en Cappadoce, on peut en faire légitimement état pour l'étude de l'art chrétien primitif en Anatolie².

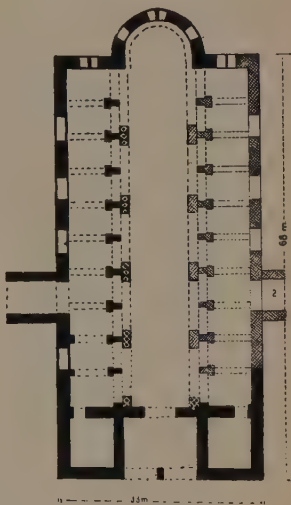


Fig. 29. — Bin-bir-Kilissé. Eglise n° 1 (d'après Strzygowski, *Kleinasien*).

1. Cf. sur ce point W. Ramsay et miss G. L. Bell, *The thousand and one churches*. Londres, 1909, p. 14-15, 24-25, 309, 432.

2. Strzygowski, *Kleinasien* ; Holtzmann, *Bin-bir-Kilissé*, Hambourg, 1905 ; G. Lowthian Bell, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia* (RA, 1906, I et II) ; W. Ramsay, *Studies in the history and art of the Eastern provinces of the roman empire*, Londres, 1906 ; *A christian city in the byzantine age* (The Expositor, IV), et surtout le livre, cité plus haut, de Ramsay et miss Bell. Cf. Millet, *L'Asie Mineure nouveau domaine de l'histoire de l'art* (RA, 1905, I) ; Diehl, *Les origines asiatiques de l'art byzantin* (Etudes byzantines, 337) ; Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908 ; Sotiriou, *Χριστιανικά μνημεία τῆς μέγας Ἀσίας*, Athènes, 1920.

n'ayant, même dans ce cas, qu'une seule abside, circulaire ou polygonale, saillant fortement sur le mur oriental (fig. 29). Elles n'ont que rarement des tribunes sur les bas côtés. Ce qui leur donne un caractère particulier, par où elles rappellent les édifices de la Syrie du Nord, c'est qu'elles sont entièrement bâties en pierres de taille et que leur façade présente, au moins à Bin-bir-Kilissé, en avant de la porte de la grande nef, un porche étroit s'ouvrant entre deux pièces closes, dressées comme deux tours aux angles de l'édifice. D'autres particularités, plus significatives encore et également étrangères à



Fig. 30. — Daouleh. Basilique n° 31 (Phot. Bell).

l'art grec, caractérisent ces basiliques et les distinguent des monuments syriens. C'est d'abord qu'elles sont voûtées (fig. 30), couvertes de voûtes en berceau soutenues par des arcs doubleaux ; c'est ensuite que, dans le profil des arcades ou dans le tracé de l'abside, l'arc outrepassé en fer à cheval s'est substitué au simple demi-cercle. Ajoutez les piliers trapus, oblongs, terminés vers les nefs par des demi-colonnes engagées sans chapiteaux : tout cela donne à ces édifices une physionomie fort originale et dont les traits essentiels sont nettement orientaux ¹. Ainsi dans l'intérieur de l'Asie Mineure,

1. On peut rattacher à ce groupe, quoique par quelques traits elles en diffèrent, les églises cappadociennes, datant du v^e siècle, de Saint-Constantin à Eski Andaval, de la Panagia à Gueurémé del'Argée, de Saint-André à Till (plans et vues dans Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 103 sqq., 166 sq., 287 sqq.).

un art s'est constitué, qui ne doit rien à la culture grecque ¹ ; et il est intéressant de constater dans ses monuments, ici aussi bien qu'en Syrie ou en Égypte, la renaissance des anciennes traditions orientales qui accompagna le progrès du christianisme et dont l'influence devait se faire sentir, partiellement au moins, non seulement dans les cités hellénistiques de la côte, et jusqu'à Byzance et en Grèce ², mais encore en Arménie, en Géorgie, jusque chez les Russes et les Slaves du Sud, et peut-être jusqu'en Occident.

A côté de cette basilique orientale, un autre type de basilique se



Fig. 31. — Kanytelideis. Abside d'une basilique (Phot. Bell).

rencontre fréquemment en Asie-Mineure. Sur la côte méridionale et occidentale, les édifices de plan basilical sont précédés d'un atrium et couverts en charpente, et ils sont uniformément construits en briques. C'est là la vraie basilique hellénistique, telle qu'elle se répandra à travers tout le monde byzantin, et au delà même, en Italie, en Afrique, en Gaule. On observera toutefois que, dans les provinces asiatiques du sud-est, voisines de la Syrie du Nord, l'influence du pays limitrophe a modifié quelque peu le type hellénistique. Dans les basiliques de Cilicie et d'Isaurie, à Boudroun, à Anazarbe, à Kanytelideis (fig. 31), à Korykos (fig. 32), la pierre

1. Cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 301-302.

2. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916.

a remplacé la brique, et l'atrium a disparu pour faire place au porche largement ouvert par deux ou trois arcades ; parfois, en outre, l'abside centrale est, par une disposition assez particulière, ménagée en avant des deux absides latérales, et un passage voûté entoure et contrebutte cette abside centrale (Korykos, basiliques 1 et 4, Scheher). Le même emploi de la pierre se rencontre plus à l'ouest, à Sagalassos en Pisidie, à la Djoumanoun-djami d'Adalia en Pamphylie ¹, enfin à l'église de l'archange Gabriel, à Aladja-Jaila en Lycie, cette dernière restaurée en 812, mais où on reconnaît aisément le plan de la basilique hellénistique primitive ². Ailleurs, l'atrium hellénistique a persisté dans la construction en pierre (Korykos, basilique 2, Pergé en Pamphylie). Ainsi, entre la Syrie et l'Asie Mineure, existe une zone intermédiaire où se pénètrent les architectures des deux pays : mais, de façon générale, le type purement hellénistique domine sur le littoral anatolien (Pergame, Gül-Batché, près de Smyrne, Milet, etc.) ³.

Les constructions à plan central. — Un second type de construction, fréquent en Asie Mineure, est l'édifice dit à plan central, de forme octogonale ou circulaire et surmonté d'une coupole. Une lettre fort curieuse de Grégoire de Nysse à l'évêque d'Iconium Amphilochos (*Patr. gr.*, 95, col. 1906) nous décrit très exactement le plan de cette sorte de bâtiment, souvent édifié sur la tombe d'un martyr et nommé pour cette raison *martyrion*, et atteste en même temps combien, dès la fin du iv^e siècle, il était répandu en Anatolie. L'édifice que Grégoire veut construire devra avoir la forme d'une croix, disposition qui sera obtenue par la construction de quatre chambres faisant saillie à l'extérieur du monument. Ces chambres seront reliées l'une à l'autre, « ainsi, dit le texte, que c'est l'usage universel dans le plan en forme de croix », par quatre niches demi-circulaires intercalées entre les

1. Strzygowski (*Kleinasiens*, p. 168 sqq.) range à tort parmi les basiliques à coupole la Djoumanoun-djami d'Adalia. Rott (*Kleinasiatische Denkmäler*, 32-46) a bien montré que l'édifice était une basilique hellénistique ordinaire, avec tribunes, datant du v^e siècle.

2. Cf. Rott, *loc. cit.*, 32 sqq., 318 sqq.

3. Weber, *Basilika und Baptisterium in Gül-Bagtsché* (BZ, X, 568); Wiegand, *Sechster vorläuf. Bericht über die in Milet und Didyme untergenommenen Ausgrabungen* (Abhandl. d. K. Preuss. Akad. d. Wiss., 1908). Dans cette basilique de Milet, antérieure à Sainte-Sophie, et aussi remarquable par son architecture que par la richesse de ses pavements de mosaïque, on trouve, à côté de l'atrium à colonnes de marbre, les nefs séparées par des piliers à demi-colonnes engagées.

branches de la croix. Devant chaque niche seront placées des colonnes reliées par des arcades, et sur l'octogone ainsi obtenu reposera une coupole conique. La construction sera faite en briques, la pierre de taille manquant dans le pays.

Il y a dans cette description des traits fort intéressants, qui révèlent dans cette architecture le mélange de l'Orient et de l'hellénisme. La coupole conique rappelle les édifices persans et arméniens ; l'emploi des voûtes sans cintrage, expressément indiqué dans



Fig. 32. — Korykos, porche d'une basilique (Phot. Bell).

le texte, est un procédé courant de l'architecture orientale ; surtout le document atteste que ce type de bâtiment était tout à fait usuel dans l'art chrétien d'Asie Mineure au iv^e siècle. Et, en effet, il est question, dans un discours de Grégoire de Nazianze, d'un édifice octogonal du même genre, bâti en pierres de taille avec tribunes et bas côtés et couronné d'une coupole portée sur une colonnade intérieure. Surtout, toute une série de monuments conservés représentent ce type en Asie Mineure¹ : tels l'octogone de Bin-bir-Kilissé

1. Strzygowski, *Kleinasien* ; *Der Dom zu Aachen* ; Friedenthal, *Das Kreuzförmige Oktagon*, Karlsruhe, 1908.

dont le plan rappelle le martyron de Grégoire de Nysse, l'octogone d'Isaura, plus simple, ceux de Soasa et d'Hiérapolis, où les huit piliers constituant l'octogone central sont entourés d'un bas côté circulaire. Aucun de ces édifices n'a de tribunes ; tous sont bâtis en pierre de taille. Au même groupe se rattachent, à cela près qu'ils sont bâtis en moellons et rangs de briques alternés, les deux curieux octogones (fig. 40) qui flanquent l'église de Déré-Ahsy ou Cassaba en Lycie. L'un, dont la disposition rappelle la rotonde de Saint-Georges à Salonique, présente à l'intérieur, sur ses huit faces, des niches alternativement demi-circulaires ou rectangulaires, couvertes en cul-de-four ou en berceau ; celle de l'est, plus profonde, forme une abside à trois pans. L'octogone du sud est peut-être plus remarquable encore : ses huit pans sont, comme dans l'autre, creusés de niches, couvertes semblablement ; mais, sur ce soubassement se dresse un haut tambour à douze pans, creusé également de niches demi-circulaires ; des fenêtres cintrées s'y ouvrent, cantonnées de piliers en brique à l'extérieur. Une coupole surbaissée couronnait l'édifice qui, selon la remarque fort juste de Texier, « est peut-être le seul exemple d'une construction de ce genre qui reste des temps byzantins ¹ ».

Assurément, pas plus que la basilique, le plan octogonal n'appartient exclusivement à l'Asie Mineure et il ne semble même pas qu'il y soit né. Dès le commencement du iv^e siècle, on le rencontre peut-être à Constantinople, dans l'église des Saints-Apôtres bâtie par Constantin, et sûrement en Syrie, dans la grande église d'Antioche édifiée par le même empereur, et en Palestine, dans l'église élevée aux frais de sainte Hélène sur le Mont des Oliviers. Mais, quelle qu'en soit l'origine, cette disposition est assurément étrangère à l'art grec et essentiellement orientale. Comme la basilique, au reste, ce type devait avoir une belle fortune et se répandre promptement dans tout le monde chrétien. C'est de lui que dérivent les églises syriennes d'Ezra et de Bosra, et le vaste octogone, légèrement ovale, de Wirancheir en Mésopotamie ; c'est de lui que procèdent beaucoup des églises d'Arménie ; enfin, il est d'usage courant au vi^e siècle à Constantinople, où il produit l'église des Saints-Serge et Bacchus, et à Ravenne, où il

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, 183. Cf. Rott, *loc. cit.*, 311-313, qui fait à tort, selon moi, descendre jusqu'au viii^e siècle l'ensemble des constructions de Déré-Ahsy. Un édifice analogue, de forme circulaire, où se creusent à l'intérieur cinq niches demi-circulaires, a été retrouvé à Milet, au sud de la basilique.

produit Saint-Vital. Tous ces édifices, où le plan octogonal se modifie au reste par l'adjonction et la disposition des niches demi-circulaires, sont garnis de tribunes au-dessus des bas côtés.

Le problème de la coupole et les solutions anatoliennes. — Un troisième type d'édifice, plus caractéristique, pourrait bien être une création propre de l'art anatolien. C'est la basilique à coupole. Avant de devenir le trait essentiel, la marque originale de l'art byzantin, la coupole, on l'a vu déjà, fut un parti d'origine nettement orientale. La coupole sur trompes d'angle est un procédé de l'architecture persane¹ ; la coupole sur pendentifs, quoique plus spécifiquement hellénistique, ne s'explique que par la diffusion, dans le monde chrétien d'Asie, du procédé persan de la voûte sans cintrage. C'est dans l'Ouest de l'Asie Mineure que, comme Choisy l'a fort bien expliqué, ces procédés orientaux semblent, surtout à partir du iv^e siècle, avoir été étudiés et appliqués à la construction en brique : de l'emploi des voûtes sans cintrage sortit naturellement la voûte d'arête, produite par la pénétration de deux berceaux (fig. 33), et ensuite le pendentif, solution rationnelle et élégante du problème de la coupole.

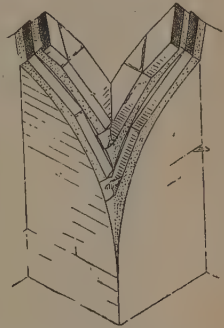


Fig. 33. — Voûtes d'arête construites sans cintrage (d'après Choisy).

« L'art byzantin, dit excellemment Choisy, c'est l'esprit grec s'exerçant, au milieu d'une société à demi-asiatique, sur des éléments empruntés à la vieille Asie². » Avec une ingénieuse élégance des méthodes, avec un esprit de calcul et de combinaison tout à fait remarquable, les architectes des écoles anatoliennes hellénisèrent les procédés et les types asiatiques et les adaptèrent à des édifices nouveaux. Tandis que la voûte romaine n'avait été qu'une concrétion pure et simple, un monolithe artificiel fait d'une matière plastique qui en assure la cohésion, l'art savant des constructeurs d'Asie Mineure « chercha dans le jeu des poussées un nouveau principe d'équilibre³. » Pour assurer la solidité de leurs constructions, ils associèrent leurs voûtes « d'après un certain mode

1. Strzygowski, *Die persische Trompenkuppel* (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, 1909).

2. Choisy, p. 6.

3. *Id.*, p. 163.

de groupement, qui rend un plan byzantin reconnaissable à première vue ¹ ». En outre, par une innovation opposée aux habitudes romaines, ils s'attachèrent à réduire la masse de ces voûtes, et ils construisirent en particulier leurs coupoles en menus matériaux, blocage, briques minces, tuiles creuses, tubes de poterie emboîtés les uns dans les autres. Avec un génie essentiellement pratique, ils posèrent ces coupoles sur des pendentifs exécutés en briques, adoptant



Fig. 34. — Bin-bir-Kilissé. Eglise n° 2. Façade (d'après Strzygowski, *Kleinasien*

des profils surhaussés, de jour en jour plus hardis ; et appliquant ces méthodes aux constructions préexistantes, ils inaugurèrent des types d'édifices tout nouveaux.

Les basiliques à coupole. — Pour agrandir le *presbyterium*, les chrétiens eurent d'assez bonne heure l'idée de ménager, en avant de l'abside, une travée sur plan rectangulaire ; on trouve de ce parti un exemple assez ancien dans l'église de Kesteli en Isaurie. Pour donner, d'autre part, plus de place aux fidèles, on aménagea, comme dans la basilique hellénistique, des tribunes au-dessus des bas côtés. Ce double parti se remarque dans une des basiliques de Bin-bir-Kilissé (n° 2) (fig. 34 et 35), et ces traits annoncent un type nouveau de construction ². Pour mieux éclairer en effet ces

1. Choisy, p. 4.

2. Sur cet édifice (n° 32), cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 209 sqq., 320-324. Cf. sur la basilique à coupole Strzygowski, *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, p. 61.

églises de dimensions plus vastes, sans pourtant affaiblir la voûte en y perçant des fenêtres, on eut l'idée de couper par un dôme le berceau de la grande nef. Ainsi naquit ce que Strzygowski a nommé la « basilique à coupole », qui se rencontre très fréquemment en Anatolie et dont le plus ancien exemple semble être la basilique de Meriamlik, en Cilicie, qui date du v^e siècle. ¹ De ce type d'édifice on trouve un autre exemplaire particulièrement remarquable à Kodja-Kalessi, en Isaurie ² (fig. 36, 37, 38) : là, sur deux travées de la grande nef, la voûte en berceau est coupée par une coupole, que

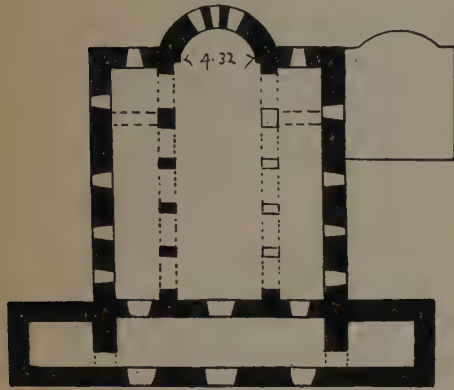


Fig. 35. — Binbirkilissé. Eglise n° 2. Plan (d'après Strzygowski, *Kleinasien*).

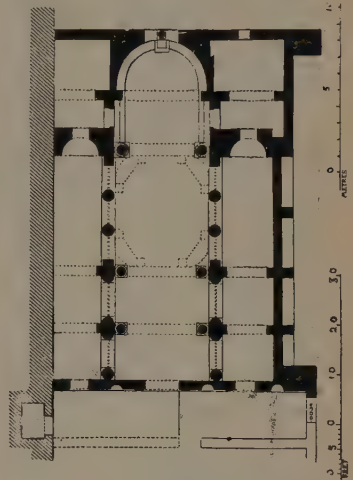


Fig. 36. — Kodja-Kalessi. Plan (d'après Headlam).

soutenaient quatre trompes d'angle. Les grands arcs latéraux du nord et du sud encadrent un mur divisé en trois étages. L'étage supérieur est percé de fenêtres ; à chacun des deux autres, une triple baie, soutenue par des colonnes, fait communiquer la nef centrale avec les bas côtés et les tribunes qui surmontent les collatéraux. Comme dans les édifices de la Syrie voisine, la construction est en pierres de taille, et on y constate l'emploi de l'arc en fer à cheval dans les arcades qui couvrent la grande nef ; l'église date du iv^e siècle, d'après Strzygowski, plus vraisemblablement du v^e, selon l'opinion de Headlam.

1. Sur cet édifice, cf. *Arch. Jahrb.*, 1909, p. 442 et suiv.

2. Headlam, *Ecclesiastical sites in Isauria* (*Journ. of Hellenic Studies*, 1892, Supplément).

Le même type se rencontre, réalisé en briques, dans l'église de Saint-Clément d'Ancyre, où la coupole est également portée sur des trompes d'angle. Ailleurs, au contraire, à Saint-Nicolas de Myra, à Cassaba (ou Déré Ahsy) en Lycie, la coupole repose sur des pendentifs. Mais ces pendentifs exerçaient des poussées trop fortes sur les simples parois d'une grande nef basilicale. Il fallut donc,



Fig. 37. — Eglise de Kodja-Kalessi. Façade (d'après Headlam).

pour épauler plus solidement la coupole, imaginer divers procédés ; et cette difficulté de construction aida au rapide développement du type. Tantôt on se tira d'affaire en surélevant les collatéraux pour contrebuter les deux grands arcs du nord et du sud (Myra) (fig. 39) ; tantôt, entre la coupole et les parois extérieures, on intercala deux solides berceaux (Ancyre, église de la Vierge à Éphèse, Sainte-Sophie de Salonique, église de la Vierge à Mayafarqin). Tantôt, à travers les collatéraux, on prolongea ces berceaux jusqu'au mur d'enceinte (Cassaba (fig. 40), Sainte-Irène de Constantinople, église de Philippes). Les berceaux, avec ceux de la nef, dessinaient alors une croix à branches égales, et ainsi, par ces

transformations successives, de la basilique à coupole sortit tout naturellement le type proprement byzantin de l'église en forme de croix grecque, inscrite dans un rectangle ¹.

On a fort discuté sur le pays où ce type prit naissance. Dans son



Fig. 38. — Eglise de Kodja-Kalessi. Intérieur (d'après Headlam).

livres sur l'église de Nicée², Wulff a fait dériver toutes les églises de cette sorte de Sainte-Sophie de Constantinople, dont la parenté est en effet évidente avec les basiliques à coupole de Cassaba, de Myra et d'Ankyre. Il semble pourtant qu'il faille, avec Strzygowski, renverser ce

1. Sur ces monuments et leur évolution, cf. outre Strzygowski, *Kleinasien*, Wulff, *Die Koimesis-Kirche in Nicäa*. Strasbourg, 1903, et Rott, *loc. cit.*

2. Wulff, *loc. cit.*, p. 151 sqq.

rapport, et chercher, bien avant le ^{vi}^e siècle, probablement en Asie Mineure, l'origine de la basilique à coupole. Il est certain en tout cas que ce plan se propagea vite. Tandis que la coupole sur trompes d'angle se répandait, conformément au type de Kodja-Kalessi, en Égypte et en Syrie (Saint-Serge de Gaza), la basilique

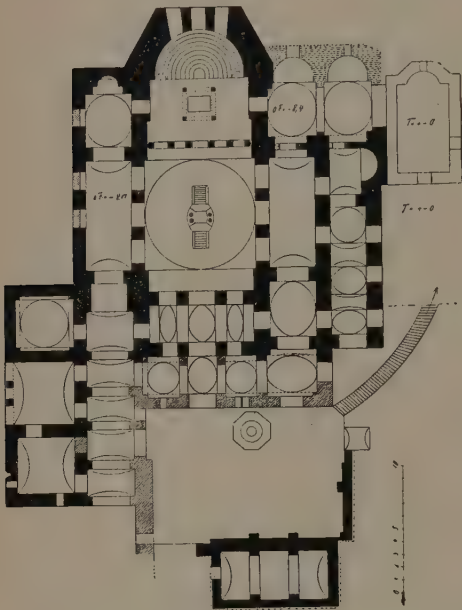


Fig. 39. — Eglise de Saint-Nicolas de Myra. Plan (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

à coupole sur pendentifs était adoptée le long de la côte d'Asie Mineure, à Korykos (basilique n° 2), à Myra, à Philadelphie, à Magnésie, à Sardes, à Éphèse, où une grande église à trois nefs, précédée d'un double narthex, fut couronnée d'une coupole de douze mètres de diamètre, portée sur quatre massifs piliers de briques, et contrebutée à l'est et à l'ouest par deux robustes berceaux. Il semble bien que ce dernier monument ne date que du ^{vi}^e siècle ; mais, parmi les autres, la plupart appartiennent au ^{iv}^e siècle, comme l'atteste la forme de leurs coupoles basses ¹. Au delà même de l'Anatolie, le type de la coupole sur pendentifs trouva une belle fortune. On le rencontre en Mésopotamie, à Mayafarqin, l'ancienne Martyropolis, dans l'intéressante église de la Vierge (^{vi}^e siècle) ², en Syrie, réalisé en briques, dans la belle basilique de Kasr-ibn-Wartan, d'époque assez tardive sans doute (^{vi}^e siècle), à en juger par la différence profonde qui distingue cet édifice des

1. Heberdey, *Vorläuf. Bericht über die Grabungen in Ephesus*, Jahreshfte d. österr. arch. Instituts, X (1907), Beiblatt, 74 ; Choisy, 160-162.

2. Bell, *Churches and monasteries of the Tur-Abdin*, 88 et suiv.

autres constructions de la Syrie du Nord ¹. On le trouve pareillement en Europe, à Sainte-Sophie de Salonique, à Sainte-Irène de Constantinople, dans l'église de Philippes en Macédoine comme dans l'église de Sainte-Sophie à Sofia et dans celle de Pirdop en Bulgarie ; et Sainte-Sophie elle-même, création d'architectes anatoliens, procède directement des modèles fournis par l'Asie Mineure. La basilique à coupole, née en Anatolie, « constitue, comme on l'a justement remarqué, la couche hellénistique au-dessus de laquelle l'art byzantin a poussé ² ».

Rôle de l'Asie Mineure dans l'évolution de l'architecture. —

« Une architecture, dit fort bien Choisy, ne naît point à date fixe, constituée de toutes pièces et prête à consacrer son existence par un chef-d'œuvre ³ ». Partout ses racines, l'art byzantin se rattache à ce mouvement d'art original et puissant, qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, se produisit en Syrie, en Mésopotamie, en Égypte, en Asie Mineure, en Arménie. Les types de construction les plus divers se rencontrent alors dans ces régions, basilique hellénistique et basilique voûtée, édifices à plan central, octogonal ou circulaire, basilique à coupole, sans parler des églises à plan tréflé (chœur triconque des églises monastiques d'Égypte et de l'église de Saint-Jean-Baptiste à Jérusalem, mausolée de Bin-bir-Kilissé, etc.), et du plan en forme de croix avec coupole centrale, qui se rencontre en Anatolie dans d'assez nombreux édifices, dont plusieurs datent du v^e siècle (église de Tomarza, église des Qua-

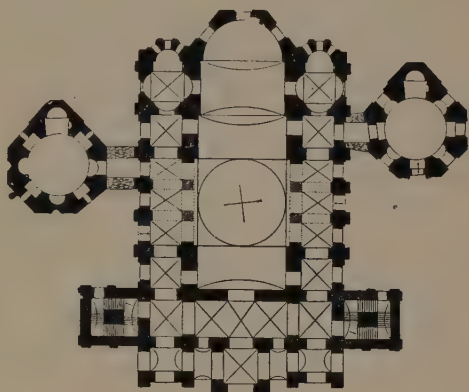


Abb. III. Plan der Kirche von Déré Ahsy.

Fig. 40. — Église de Déré-Ahsy. Plan (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

1. H. C. Butler, *Princeton University archaeological expedition to Syria* division II, section B, fasc. 1, Leyde, 1908.

2. Millet, *L'Asie Mineure nouveau domaine de l'histoire de l'art*, p. 98.

3. Choisy, 151.

rante-Martyrs, près de Skupi, surtout Kizil-Kilissé à Sivri-Hissar, avec une coupole sur tambour octogonal, où quatre trompes d'angle s'intercalent entre quatre arcades ¹). Partout, par l'emploi de procédés nouveaux, par le développement de formes plus anciennes, les architectes montrent une activité prodigieuse, une ingéniosité souvent créative. Dans toutes leurs œuvres, un même trait caractéristique apparaît : le mélange des éléments purement orientaux et de l'hellénisme. Et de leur effort naissent partout des types fondamentaux, des modèles bien vite consacrés par quelque édifice célèbre, et qui sont promptement imités dans tout l'Orient. Ainsi, sous la « triple constellation », comme dit Strzygowski, d'Alexandrie, d'Antioche, d'Éphèse, par où ces types, bientôt devenus canoniques, se répandent à travers le monde, l'art byzantin naît et grandit.

Dans cette grande évolution, c'est l'Asie Mineure qui, pour la formation de l'architecture byzantine, joua sans doute le rôle essentiel. « La décoration sculptée, dit Choisy, voilà l'apport probable des influences syriennes dans l'architecture byzantine. Mais quand il s'agit de la construction même des édifices et notamment du système des voûtes, on ne voit ni quelle part l'art de la Syrie peut revendiquer, ni même quelle action il eût été capable d'exercer. L'art byzantin a pour point de départ la voûte sans cintrage, et celle-ci suppose essentiellement l'emploi de la brique ² ». Or ces conditions ne se rencontrent qu'en Asie Mineure. « Hors de la région occidentale de l'Asie Mineure, on n'aperçoit nulle part l'esprit de la construction voûtée sans cintrage, ni cet enchaînement logique de progrès dont l'art byzantin fut la manifestation dernière ; partout ailleurs on le trouve constitué de toutes pièces comme un art importé : là seulement on le saisit dans son germe et dans son essor. C'est de là qu'il rayonna sur le reste de l'empire grec ³ ».

Du rôle de l'Arménie dans la formation de l'art chrétien. —

1. Tous ces édifices sont en pierre, même la coupole de Sivri-Hissar. Cf. Rott, *loc. cit.*, 182 sqq., 192 sqq., 274 sqq., et Ramsay et Bell, *loc. cit.*, où sont mentionnés plusieurs monuments du même type, à Bin-bir-Kilissé (p. 221), à Mahaletch (p. 241 sqq.), à Hayyat (p. 350), à Kourshoundjou (p. 353), à Wiranchair dans le Hassan-Dagh (p. 363), à Tchoukouken (p. 382). Toutes ces constructions affectent la forme de la croix en T, et n'ont point, comme l'église à croix grecque, de bas-côtés garnissant les coins vides entre les bras de la croix et assurant l'équilibre de la coupole.

2. Choisy, p. 162.

3. Choisy, p. 162.

Ces conclusions, qui semblaient, et qui me paraissent encore les plus vraisemblables, ont été battues en brèche récemment, de façon retentissante, dans le grand ouvrage, déjà cité précédemment, que Strzygowski a consacré à l'Arménie ¹.

Par sa situation géographique, l'Arménie se trouva de bonne heure dans une position particulièrement digne d'attention. Elle entretenait des relations fréquentes avec la Syrie, avec la Mésopotamie, avec la Perse ; elle était par ailleurs en étroits rapports avec l'Asie Mineure et avec Byzance. D'autre part, elle fut de bonne heure convertie au christianisme — dès la fin du III^e siècle la religion chrétienne y devenait religion d'État — et en conséquence de nombreux monuments d'art religieux s'y élevèrent dès le commencement du IV^e siècle. On conçoit aisément qu'à ce grand mouvement d'art le monde iranien tout proche ait fourni d'utiles enseignements et que la coupole sur trompes en particulier ait été vite adoptée par les architectes arméniens. Il est également compréhensible qu'en un pays où, comme en Syrie, on bâtissait en pierre plus habituellement qu'en briques, un art original ait pris naissance, entre les mains de constructeurs habiles, chercheurs et pleins d'initiative. Et en effet de nombreux monuments, de formes et de types très divers, dont nous devons la connaissance à Strzygowski, attestent la floraison d'art merveilleuse que connut alors l'Arménie.

On rencontre dans l'architecture arménienne, durant cette période d'admirable épanouissement qui va du V^e au VII^e siècle, des basiliques voûtées, soit à nef unique, soit à triple nef ; mais surtout on y observe les applications diverses de la coupole au plan carré, soit que des niches demi-circulaires contrebudent à l'extérieur la construction, soit que la coupole couronne un édifice à plan central, quatrefeuilles, hexagone ou octogone. De la combinaison de la nef voûtée et de la coupole naissent en outre toute une série de formes nouvelles : c'est le triconque, c'est la basilique à coupole, c'est le plan en forme de croix grecque, c'est la nef unique couronnée de coupoles (*Kuppelhalle*). Et de tous ces types, dont il est incontestable que l'Arménie offre des exemples aussi nombreux qu'intéressants, Strzygowski affirme que les architectes arméniens ont été les inventeurs. Ils ont, entre le IV^e et le VI^e siècle, sous l'influence

1. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 2 vol. de 888 pages, Vienne, 1918, Cf. du même, *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, Leipzig, 1920, p. 44-64.

de l'Iran, créé un art national, sans nul rapport avec l'art syrien et l'art hellénique, et qui a pris dès le iv^e siècle son caractère particulier ¹ ; et c'est d'Arménie que la coupole et les formes architecturales auxquelles elle a donné naissance se sont répandues à travers le monde oriental, à Constantinople et à Salonique aussi bien qu'en Egypte ou en Asie Mineure : si bien que Sainte-Sophie aussi bien que Saint-Vital sont des édifices spécifiquement arméniens (*rein armenisch*) ².

Il y a dans ces théories une grande part d'hypothèse. Et d'abord il faut remarquer que de ce iv^e siècle, où le courant national aurait donné son caractère propre à l'art arménien, il ne reste pas un seul monument : Strzygowski lui-même reconnaît que « les plus anciennes églises arméniennes qui subsistent datent du v^e siècle ³. » Assurément on doit reconnaître qu'un mouvement d'art aussi puissant que celui qu'on rencontre en Arménie du v^e au vii^e siècle suppose une période antérieure de préparation, mais ceci ne suffit point à déterminer avec certitude les influences qui ont agi sur cette période. Et par ailleurs, lorsqu'on considère les plus anciens monuments chrétiens subsistants, il se trouve que ce sont des basiliques, comme celles d'Ererouk (fig. 41) ou de Tekor, dont Strzygowski lui-même admet la parenté étroite avec l'art syrien, et où n'apparaît pas la coupole. Et aussi bien l'auteur ne conteste-t-il pas qu'il y a eu une période d'un siècle et demi (428-571), où il y a eu en Arménie une invasion de l'élément syrien et grec ⁴. Il ne semble pas du reste que, dans les édifices décrits par Strzygowski, la coupole, qui est d'emploi général au vii^e siècle, se rencontre avant le milieu du vi^e siècle ⁵, et ceci laisse fort incertaine la date où la coupole iranienne apparut d'abord en Arménie et un peu hypothétique l'assertion que c'est de là qu'elle passa dans l'art chrétien d'Orient.

S'il est vrai, comme le déclare Strzygowski, qu'entre 428 et 571, les églises d'Arménie ont été bâties « d'après des modèles syriens et anatoliens ⁶ », il importe relativement peu, pour l'influence exercée sur l'art byzantin, que le courant national du iv^e siècle se soit réveillé à la fin du vi^e et ait produit le grand mouvement du

1. Strzygowski, 604-605.

2. *Ursprung*, 39, 47-49.

3. *Ibid.*, 120.

4. *Baukunst*, 668-697.

5. A l'église d'Awan, bâtie entre 557 et 574 (*ibid.*, 89 et 91).

6. *Baukunst*, 679.



Fig. 41. — Ererouk, basilique (d'après une aquarelle de Fetvadjian).

vii^e siècle, où l'art arménien trouva son apogée. On verra plus loin que, à mon avis, ces monuments arméniens du vii^e siècle, loin d'attester l'existence d'un art national, doivent infiniment à l'influence de Byzance : ce qui achève de rendre bien douteuse l'hypothèse d'une Arménie inventant, en ce iv^e siècle dont nous ignorons tout, toutes les formes de la nouvelle architecture chrétienne. Il y a assurément toute raison d'admettre, quand on considère la multitude et la variété des monuments que l'Arménie a conservés du v^e, vi^e et vii^e siècles, qu'il y a eu dans cette partie du monde oriental, comme en Mésopotamie, comme en Syrie, comme en Égypte, comme en Asie Mineure, un puissant mouvement d'art au v^e et au vi^e siècle, et c'est l'incontestable service qu'a rendu Strzygowski de nous le révéler. Il est très vraisemblable aussi que l'Iran a transmis à cet art, comme aux autres régions de l'Orient, sa forme favorite, la coupole, et il se peut que des architectes savants et habiles en aient tiré des partis très heureux. Il serait puéril de contester l'intérêt de l'art arménien, de nier la large expansion qu'il aura plus tard dans l'Orient chrétien, et il faut, dans l'histoire des origines de l'art chrétien d'Orient, faire désormais à l'Arménie sa part, encore qu'elle soit assez malaisée à déterminer exactement. Mais, ceci dit, on ne saurait en vérité faire de cet art arménien la cause unique de laquelle tout procède, l'élément créateur qui a tout inventé : c'est là trop simplifier les choses, et on ne voit pas, malgré toute l'ingéniosité des démonstrations de Strzygowski, que les résultats obtenus en Arménie, au iv^e et au v^e siècle, aient eu l'importance particulière et la portée spéciale qu'on veut leur attribuer ¹.

II

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE CHRÉTIENNES EN ASIE MINEURE

Du grand mouvement d'art qui se manifesta en Asie Mineure au iv^e et au v^e siècle, la plastique et la peinture nous offrent d'autres témoignages intéressants.

Sarcophages asiatiques. — L'Asie Mineure ne nous a encore livré qu'un petit nombre de sculptures chrétiennes. Mais il en est

1. Cf. Diehl, *L'architecture arménienne aux VI^e et VII^e siècles* (Rev. des études arméniennes, I (1921), p. 221-231).

une, d'une haute valeur artistique et d'un grand intérêt pour l'histoire : c'est le bas-relief découvert à Constantinople, et aujourd'hui conservé à Berlin, qui représente le Christ entre deux apôtres¹ (fig. 42). Ce qui frappe tout d'abord dans ce monument, c'est tout ce qui y



Fig. 42. — Christ de Psamatia (Musée de Berlin), d'après Strzygowski, *Orient oder Rom*.

subsiste de la tradition classique. Par l'attitude et l'arrangement des draperies, le Christ rappelle le type de l'orateur antique, tel qu'il apparaît dans la statue de Sophocle du musée de Latran. La tête

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 46 suiv. ; Ainalof, *Origines*, p. 160 et suiv. cf. Strzygowski, *Das Petrus-Relief aus Kleinasien in Berlin* (JPK, t. 22, 1901).

imberbe, à l'ovale délicat, encadrée de longs cheveux bouclés, ressemble à la tête de l'Eubouleus d'Eleusis, ouvrage de l'école praxitélienne. Et si les apôtres à la vérité ont le type plus oriental, l'ensemble pourtant montre une harmonie des proportions et une élégance tout antiques. Strzygowski date du iv^e siècle ce bel ouvrage; Ainalof l'attribue plutôt au v^e : quoi qu'il en soit, il jette un jour curieux sur le caractère de la sculpture anatolienne.

Ce marbre, fragment d'un sarcophage, est en effet apparenté à toute une série de sarcophages découverts en Asie Mineure, et qui présentent tous ce caractère commun, d'être décorés de figures alternativement placées sous une arcade richement sculptée ou dans un entrecolonnement¹. Le plus ancien exemplaire se trouve au palais Riccardi à Florence; d'autres, fort remarquables, provenant de Sidamara (fig. 43), de Selefkeh, de Konia, sont conservés au musée de Constantinople; d'autres collections encore possèdent d'autres représentants du même type; de fort beaux fragments se rencontrent en particulier dans la collection Cook à Richmond. Tous ces monuments datent de l'époque païenne, et s'échelonnent entre le milieu du ii^e siècle et le commencement du iv^e; mais tous présentent, dans la façon dont ils sont exécutés, certains détails caractéristiques, que l'on retrouve dans le marbre de Berlin. Tandis que les figures sont antiques, les architectures qui les encadrent se rattachent par leur technique à l'Orient. Les sculptures des chapiteaux à double volute, de l'architrave bombée, des frontons, sont incisées dans la pierre plutôt que modelées; c'est le même relief méplat, le même travail à la virole, que nous avons observés déjà dans le monument de Mschatta; et la tendance artistique aussi est la même: c'est par l'opposition des blancs et des noirs, non par le relief des formes, que l'effet à obtenir est cherché; et la pierre, minutieusement refouillée, semble comme revêtue d'une dentelle se détachant sur un fond sombre.

On voit le caractère de cette école asiatique, remarquable par la richesse de son style décoratif et bien supérieure à l'école qui a produit les sarcophages romains du même temps. Elle est profondément imprégnée d'influences orientales, qu'elle combine heureusement avec les traditions de l'art hellénistique. Son influence fut consi-

1. Th. Reinach, *Le sarcophage de Sidamara* (Mon. Piot, IX); Munoz, *Sarcophagi asiatici* (NBAC, XI, 1905 et l'Arte, 1906, p. 130); Michon, *Sarcophage du type d'Asie Mineure* (Mélanges de Rome, XXVI, 1906); Strzygowski, *A sarcophage of the Sidamara type* (Journ. of hell. Studies, 1907).

dérable sur le développement de la sculpture proprement byzantine : comme Strzygowski l'a justement remarqué, la face antérieure de



Fig. 43. — Sarcophage de Sidamara (Musée de Constantinople), d'après Th. Reinach, *Monuments Piot*, t. IX.

la chaire de Maximien, et pareillement le fragment de diptyque du British Museum rappellent, par les arcades richement sculptées sous lesquelles les personnages sont placés, la disposition des sarcophages asiatiques.

Fresques et miniatures. — Quelques documents nous permettent aussi d'entrevoir quel fut en Asie Mineure le développement de la peinture ¹.

Dès le iv^e siècle, les peintres commencèrent à représenter les hauts faits des martyrs chrétiens. On a déjà cité précédemment les descriptions fort circonstanciées que nous ont laissées de ces ouvrages saint Basile, Grégoire de Nysse ou Astérios d'Amasie, et noté le caractère de réalisme qu'offraient, d'après ces témoignages, à Euchaïta, les épisodes du martyre de saint Théodore, à Chalcedoine, les scènes du martyre de sainte Euphémie ². En face du pittoresque décor des allégories, des sujets de genre chers à la peinture alexandrine, l'Asie Mineure ouvrait à l'art une voie nouvelle, conforme d'ailleurs à la doctrine de ses grands docteurs cappadociens, qui dans les représentations figurées cherchaient, non un vain amusement, mais un utile enseignement. Par ces scènes de martyre, si vivement rendues, elle préparait l'évolution vers le style historique et la peinture d'histoire, et elle constituait des modèles qui devaient exercer une action considérable sur l'iconographie.

De ces fresques il ne reste que le souvenir. Pourtant on peut admettre que, de bonne heure, autour de la tombe des martyrs célèbres, des peintures ou des icônes illustrèrent, partout comme à Euchaïta, la gloire du saint local, et que les voyageurs et les pèlerins qui fréquentaient ces sanctuaires rendirent populaires dans l'art beaucoup de ces représentations. On s'est, par une hypothèse ingénieuse, demandé si les miniatures du Ménologe basilien, au caractère si nettement historique et monumental, ne reproduiraient point certains tableaux de cette primitive période ³. Il se peut, et l'art byzantin doit peut-être à l'Asie Mineure autant qu'à la Syrie et la Palestine une part de son iconographie. Mais il lui doit en tout cas une orientation nouvelle et la prédominance croissante qu'y prit bien vite le style historique sur la décoration pittoresque empruntée à la tradition alexandrine. Et ici encore c'est de l'Orient que vient ce courant nouveau, et c'est par l'arrière-pays anatolien, plus réfractaire à la culture hellénistique, qu'il s'est propagé à travers le monde chrétien.

Quelques manuscrits précieux, de provenance vraisemblablement

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg d. altbyz. Kunst; Eine alexandrinische Weltchronik*, 182 suiv.

2. Voir chap. 1, p. 7.

3. Millet, *Art. byz.*, 237-238.

anatolienne, confirment ces remarques et attestent l'activité et les tendances de cet art. On admet volontiers aujourd'hui que les belles miniatures à pleine page qui illustrent les Psautiers du groupe dit « aristocratique » (Bibl. Nat., Gr. 139 ; Vat., Reg. 1), reproduisent un prototype créé en Asie Mineure, et dont le caractère hellénistique apparaît nettement. Strzygowski a de même revendiqué pour l'Asie Mineure, contrairement à l'opinion générale qui le rattache à l'école d'Alexandrie, le prototype du manuscrit de Dioscoride, enluminé au ^{vi} siècle à Constantinople, et noté le mélange qu'il offre d'ornementation orientale et de figures, — allégories ou portraits d'auteur — inspirées de la tradition antique. Or, ce qui frappe, si l'on compare ces deux manuscrits, c'est la place plus grande, que, de l'un à l'autre, prend l'influence orientale et la façon dont elle transforme les motifs hellénistiques. Ceci apparaît de même, et plus fortement encore, dans une autre série de manuscrits d'origine anatolienne, à savoir la Genèse de Vienne et les évangélistes, si proches par leur style de la Genèse, qu'on conserve à Rossano et à Paris (fragments provenant de Sinope). Dans l'évangélaire de Rossano en particulier, les portraits des évangélistes ont un caractère tout antique et imitent le motif classique des auteurs inspirés par la muse ; mais, à côté de ces figures encore hellénistiques, le caractère monumental des autres représentations rappelle l'Orient et le style historique et réaliste des fresques anatoliennes, que nous font connaître les textes du ^{iv} siècle. Ces manuscrits doivent-ils, pour cette raison, être, comme le veut Strzygowski, attribués à une région plus fortement orientalisée de l'Asie-Mineure, à l'arrière-pays anatolien ?¹ Je ne sais. Représentent-ils, comme le veut le même savant, un art monastique, en face de l'art plus laïque que caractériserait l'illustration du Psautier ? Mystère. En tout cas, ces ouvrages, qu'on peut assez légitimement revendiquer pour l'Asie Mineure, montrent quel grand mouvement d'art existait dans ces régions, et quelle influence exerça, non seulement sur la formation de l'architecture byzantine, mais sur la sculpture même et la peinture de Byzance, ce pays où se combinèrent, plus heureusement que partout ailleurs, les enseignements du vieil Orient et les traditions de l'hellénisme.

1. Strzygowski, *Eine alex. Weltchronik*, 182.

CHAPITRE V

LA DIFFUSION DES INFLUENCES ORIENTALES ROLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN.

1. La diffusion des influences orientales. Le commerce. Le monachisme. — II. Les effets de l'influence orientale. Les monuments occidentaux. Le palais de Dioclétien à Spalato. Le mausolée de Galla Placidia à Ravenne. Le baptistère des orthodoxes à Ravenne. Les églises de l'Afrique du Nord. Le baptistère de Naples. L'Italie du Nord et la Gaule. Les monuments de l'Orient européen. Saint-Démétrius et Sainte-Sophie à Salonique. Les mosaïques de Saint-Georges à Salonique. Constantinople. — III. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin. Ce que Constantinople dut à l'Orient. Comment Constantinople transforma les apports orientaux. Maisons et citernes. Evolution du chapiteau. Originalité créatrice de l'art byzantin. — IV. Les monuments de Constantinople avant Sainte-Sophie. La Porte d'Or. La basilique du Stoudion. L'église des Saints Serge et Bacchus. Sainte-Irène. La citerne de Bin-bir-Direk.

Le grand mouvement d'art chrétien qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, se produisit en Mésopotomie, en Syrie, en Egypte, en Asie Mineure, en Arménie, ne limita point son action aux provinces mêmes où il se manifesta. On a marqué déjà sommairement ce que l'art byzantin doit à chacune de ces régions : il faut voir maintenant comment se propagèrent ces influences, et comment aussi ces apports divers se combinèrent pour constituer, au commencement du vi^e siècle, un art nouveau.

I

LA DIFFUSION DES INFLUENCES ORIENTALES

Le commerce. — De tout temps, les habitants des rivages orientaux de la Méditerranée furent de grands commerçants et de grands navigateurs. Dès l'époque romaine, les Syriens, les Alexandrins fréquentaient tous les ports de la Méditerranée et y portaient, avec leurs denrées, des idées et des formes d'art. Cette activité ne fit

que grandir à l'époque chrétienne¹. A ce moment, au iv^e et au v^e siècle, on trouve ces Orientaux établis dans toutes les grandes villes de l'Occident, à Rome, où ils sont assez nombreux pour exciter la jalousie des commerçants indigènes, et où les Alexandrins forment une corporation sous l'invocation de saint Ménas, à Ravenne, à Naples, à Carthage. On les trouve plus loin encore, à Marseille, où Salvien, au v^e siècle, dénonce l'avidité des marchands de Syrie, à Nice, à Narbonne ; de là il remontent, soit par la vallée de la Garonne, jusqu'à Bordeaux, soit par la vallée du Rhône, vers Arles, Vienne et Lyon. On les rencontre plus loin encore, sur la Loire, à Orléans et à Tours, sur la Seine, à Paris, sur la Moselle, à Trèves. Et partout les Orientaux forment un groupe à part au milieu des populations d'Occident, gardant soigneusement leur langue et leur caractère ethnique.

Parmi les objets qu'importent ces étrangers, à côté des vins de Syrie et des papyrus d'Égypte, des épices et de la pourpre, il faut noter tout particulièrement les étoffes de coton et de soie de provenance orientale. Ces tissus tiennent une grande place dans l'habillement et dans la décoration des églises ; aussi se répandent-ils en masse en Occident. Ce sont, au témoignage des documents qui enregistrent attentivement ces objets de luxe, des voiles de pourpre à franges d'or, des voiles de soie blanche brochés d'or, des étoffes brodées de figures d'animaux ou représentant des sujets profanes ou sacrés. Sidoine Apollinaire décrit une tapisserie de ce genre, représentant de grandes chasses aux environs de Ctésiphon, et certains fragments de tissus conservés dans les musées et dans divers trésors d'église (Milan, Sens, etc.), attestent de même une origine orientale, égyptienne ou persane.

Or ces étoffes, auxquelles il faut ajouter les ivoires, les manuscrits, les émaux, les orfèvreries également importés par les marchands d'Orient, et encore ces ampoules palestiniennes en terre ou en métal que les pèlerins rapportaient des lieux saints, devaient avoir pour l'histoire de l'art une importance considérable. Par ces objets parvenaient en Occident les motifs décoratifs chers à l'Orient ; par eux se propageaient un certain nombre de compositions célèbres, empruntées aux fresques ou au mosaïques qui décoraient des sanctuaires illustres : on a la preuve formelle que les

1. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge* (B Z, XII, 1903) : Strzygowski, *Kleinasien*, 215 suiv., 230 suiv.

ampoules de Palestine reproduisaient de semblables motifs. Et ainsi les types de l'iconographie orientale se répandaient à travers le monde chrétien.

Le monachisme. — A ces causes de diffusion des créations artistiques de l'Orient le christianisme en ajouta une autre. Le monachisme, né en Égypte et en Syrie, excita bien vite en Occident une admiration sans égale. Tandis qu'Athanase, exilé en Occident, y répandait le nom et la gloire des solitaires de la Thébàide, Jérôme courait en Orient pour étudier la nouvelle institution dans son pays d'origine, et c'est sur des modèles orientaux que saint Martin et saint Ambroise organisaient les monastères qu'ils fondaient. Beaucoup des grands fondateurs de couvents vinrent d'Orient au ^ve siècle, un saint Cassien, un saint Honorat, et la réputation des grands solitaires orientaux, d'un saint Syméon Stylite par exemple, était universellement répandue. A Rome, les boutiquiers syriens mettaient sa statuette au-dessus de leur porte pour attirer la prospérité sur leurs maisons ; et l'ascétisme, dont il était la gloire, se propageait jusqu'en Occident.

Or les moines — qu'on se souvienne du rôle que jouèrent plus tard les Cisterciens — furent toujours de grands constructeurs et par là ils exercèrent une profonde influence sur l'art. Mais en outre, ces moines orientaux représentaient un autre aspect de l'art que celui dont les commerçants se faisaient les initiateurs. Tandis que ces derniers transmettaient surtout les enseignements des grandes cités hellénistiques, l'élément monastique représentait essentiellement cet arrière-pays d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure, plus imprégné d'influences orientales. Les moines apportaient ainsi avec eux d'autres idées, d'autres formes d'art, et par là ils complétaient la diffusion des multiples traditions artistiques qu'élaborait l'Orient.

Il faut ajouter enfin que ces Orientaux tinrent de bonne heure une grande place dans l'Église. Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, Ravenne a eu une longue série d'évêques syriens, naturellement empressés à accueillir ce qui venait d'Orient et désireux de retrouver les formes d'art auxquelles ils étaient accoutumés. Les grands docteurs de l'Église occidentale étaient en constants rapports avec les Pères de l'Église grecque, et la liturgie de l'Église de Milan, si pleine de souvenirs orientaux, atteste les relations qui existaient entre les deux mondes au temps de saint Ambroise. Il n'est point invraisemblable que, pour leurs constructions aussi, les prélats d'Italie aient fait appel à des architectes d'Orient. La tradition rapporte qu'au ^ve siècle l'évêque de Siponto demanda à Constantinople des

artistes pour décorer son église. D'autres sans doute firent comme lui, et les princes laïques de même s'adressèrent sans doute volontiers, comme fit Justinien plus tard quand il voulut bâtir Sainte-Sophie, à un pays où un art plus savant de la construction leur donnait lieu d'espérer de plus magnifiques réussites architecturales.

Ainsi, d'un bout à l'autre du monde méditerranéen, se propagèrent les influences orientales.

II

LES EFFETS DE L'INFLUENCE ORIENTALE

Les monuments occidentaux. — De nombreux monuments, chronologiquement échelonnés entre le commencement du iv^e et le début du vi^e siècle, attestent cette influence de façon incontestable.

*Le palais de Dioclétien à Spalato*¹. — Dès le commencement du iv^e siècle, elle apparaît clairement dans le palais que Dioclétien se fit bâtir près de Salone, et qui a formé le noyau de la ville moderne de Spalato, en Dalmatie. Il se peut que ce vaste édifice reproduise, comme on l'a dit, avec précision le type des grands palais syriens d'Antioche, tels que les décrit Libanius : à coup sûr c'est un monument d'architecture orientale, comme le prouvent les marques de tâche-grecques encore visibles sur les blocs de ses constructions.

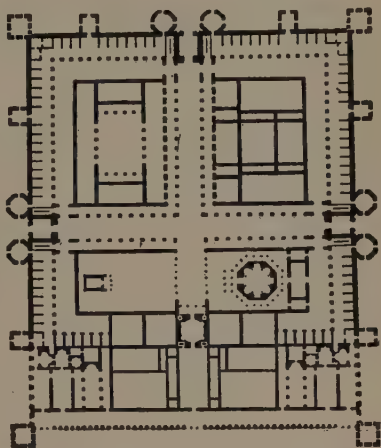


Fig. 44. — Spalato. Palais de Dioclétien. Plan (d'après Adam, 1764).

Les architectes appelés d'Orient par Dioclétien enfermèrent le

1. Adam, *Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, Londres, 1764; Hauser, *Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens*, Vienne, 1883; Bulic, Jelic et Rutar, *Guida di Spalato e Salona*, Zara, 1894; Diehl, *En Méditerranée*, Paris, 1901; de Beylié, *l'Habitation byzantine*, Paris, 1902; Strzygowski, *Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande*, Fribourg, 1906 et surtout: Niemann, *Der Palast des Diokletian in Spalato*, Vienne, 1910; Kowalczyk, *Denkmäler der Kunst in Dalmatien*, Vienne, 1910; Hébrard et Zeiller, *Spalato. Le palais de Dioclétien*, Paris, 1912.

palais dans un vaste rectangle de murailles, mesurant 215 mètres environ sur 180 (fig. 44). Comme dans une citadelle, de solides remparts, flanqués de tours massives, constituèrent cette enceinte : seule, la Porte dorée, ménagée sur le front nord, reçut une décoration un peu plus pittoresque d'arcatures portées sur des colonnettes et de



Fig. 45. — Spalato. La Porte dorée.

niches demi-circulaires (fig. 45) ; seule, la façade méridionale, tournée vers l'Adriatique, offrit un aspect moins sévère et s'ouvrit vers la mer par une longue galerie disposée sur le haut de la muraille. A l'intérieur de l'enceinte, deux grandes avenues, perpendiculaires l'une à l'autre, et bordées de portiques, traversèrent de part en part le palais. Un peu après le point où elles se croisaient, s'ouvrit une grande cour d'honneur, un des restes les plus magnifiques de l'architecture du bas-empire (fig. 46). Sur les deux longs côtés, des portiques s'étendaient, formés de colonnes reliées par des arcades ; sur la face sud, un haut prothyron, composé de quatre colonnes de granit rouge portant un fronton, conduisait à un grandiose vestibule de forme circulaire, vaste rotonde couronnée d'une coupole, par où on entrait dans

les appartements. A l'ouest et à l'est, en arrière des colonnades du péristyle, deux autres édifices s'élevaient symétriquement : d'une part, la chapelle du palais ; de l'autre, le mausolée destiné à la sépul-



Fig. 46. — Spalato. Péristyle du palais de Dioclétien.

ture de l'empereur, magnifique octogone entouré d'un portique extérieur et couvert par une haute coupole. La décoration extérieure et intérieure en était tout à fait remarquable : au-dessus des colonnes portant un lourd et magnifique entablement, d'autres colonnes montaient jusqu'à la base de la coupole, et entre elles une frise courait, sculptée de scènes de chasse et de courses de chars.

On sent tout l'intérêt de cet ensemble de monuments, qui permet d'entrevoir ce que fut, à Constantinople, l'ordonnance du palais

impérial bâti par Constantin. Tout y atteste l'influence orientale. Dioclétien avait longtemps vécu en Orient ; il y avait pris le goût du pompeux et du colossal. Quant il voulut construire sa résidence, c'est à l'Orient qu'il demanda des matériaux et des modèles. Il emprunta à l'Égypte ses granits et ses porphyres, il lui demanda les sphinx qui s'allongent sur le palier du mausolée. Surtout il prit à l'Orient les formes caractéristiques de son architecture. L'architrave disparut, pour faire place à la ligne courbe des arcades s'appuyant directement sur les colonnes, ou bien elle se courba en archivolté pour couronner l'entrée principale du prothyron, selon un type habituel aux édifices de Syrie et fort ancien en Orient. La Porte dorée ne fut pas moins caractéristique, avec son grand arc de décharge ouvert au-dessus du linteau de l'entrée, et sa rangée d'arcatures s'appuyant sur de minces colonnettes posées sur des consoles. Enfin l'emploi de la coupole dans le vestibule du palais et dans la rotonde du dôme — cette dernière construite, par un procédé alors tout nouveau, par petites trompes étagées — achève de donner une impression d'Orient. La décoration ne fut pas moins significative. Elle eut la richesse un peu lourde des monuments de Syrie, et comme eux elle montra ces broderies de dentelle découpées sur la surface de la pierre. Elle reproduisit les motifs orientaux, vases accostés de lions et de griffons, à la frise extérieure du baptistère, entrelacs se mêlant aux palmettes et aux oves, à l'entablement du mausolée. Surtout elle appliqua à la coupole du vestibule circulaire les cubes étincelants des mosaïques, fournissant ainsi le plus ancien exemple connu d'un procédé qui devait faire une si merveilleuse fortune. Et par tout cela Spalato, comme on l'a observé, marque « une des premières étapes dans la diffusion vers l'Occident de l'architecture orientale. »

*Le mausolée de Galla Placidia à Ravenne*¹. — Ainsi, dès le commencement du IV^e siècle, l'art syrien, dont Antioche était la métropole, exerçait son action sur le rivage oriental de l'Adriatique.

1. Pour Ravenne: Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878 ; Bayet, *Recherches* ; Clause, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893 ; Ainalof, *Les mosaïques du IV^e et du V^e siècle*, Pétersbourg, 1895 (russe) ; Rjedin, *Les mosaïques des églises de Ravenne*, Pétersbourg, 1896 (russe) ; C. Ricci, *Ravenna*, Bergame, 1902 ; Kurth, *Die Mosaiken der christlichen Era, I, Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902 ; Diehl, *Ravenna*, Paris, 1903 ; Dütschke, *Ravennatische Studien*. Leipzig 1909 ; Kurth, *Die Mosaiken von Ravenna*, Munich ; 1912 ; Ricci, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Rome, 1914. Cf. Strzygowski, *Antiochenische Kunst* (O. Ch., 1902) et *Ravenna als Vorort aramäischer Kunst* (O. Ch., 1915.)

Cent ans plus tard, au milieu du v^e siècle, il dominait pareillement sur l'autre rivage de cette mer, à Ravenne.

Au temps où la fille de Théodose le Grand, Galla Placidia, gouvernait l'empire d'Occident pour son jeune fils Valentinien III, elle couvrit de luxueuses constructions Ravenne sa capitale. Des édifices



Fig. 47. — Ravenne. Tombeau de Galla Placidia (Phot. Alinari).

qu'elle éleva, un seul nous est parvenu intact : c'est le charmant oratoire qu'on appelle la chapelle des saints Nazaire et Celse, et plus fréquemment le mausolée de Galla Placidia (fig. 47). Il date de 450 environ, et c'est peut-être ce que l'art chrétien nous a laissé de plus exquis.

C'est une toute petite construction en forme de croix, couverte par une coupole sur pendentifs, curieusement édifiée au moyen de longues amphores creuses emboîtées les unes dans les autres. Jadis la partie inférieure des murailles était revêtue d'un placage de marbres précieux ; au-dessus, à la courbe des arcades, aux lunettes du tambour, à la voûte de la coupole, de somptueuses mosaïques mettent leur harmonieuse douceur. Toute la partie purement décorative est proprement admirable. Sur le fond bleu sombre, des

ornements d'or flamboient. Au haut de la coupole, une grande croix étincelle dans un champ d'étoiles, tandis que les symboles des évangélistes rayonnent dans les pendentifs ; plus bas, à la courbe des arcades, de souples rameaux de vigne, jetés parmi des lys et des roses, encadrent des figures dorées de prophètes ou d'apôtres. Ail-



Fig. 48. — Le Bon Pasteur. Mosaïque du tombeau de Galla Placidia
(Phot. Alinari).

leurs, au fond des lunettes, des cerfs altérés viennent, parmi des rameaux d'or, se désaltérer à la source de vie ; plus haut, deux colombes boivent au bord d'une large coupe. Tout cela est d'une richesse élégante et sobre, d'un coloris savant et harmonieux. L'habileté du maître n'est pas moindre, quand il s'agit de poser les figures, soit ces images d'apôtres affrontés deux à deux et qui, les yeux levés vers la coupole, adorent la croix symbole du Christ, soit les personnages des deux grandes compositions qui se correspondent au-dessus de la porte d'entrée et au fond de la chapelle. Ici, c'est le Bon Pasteur au milieu de son troupeau (fig. 48), jeune, imberbe et grave, pareil à quelque Apollon antique, mais vêtu de pourpre et nimbé d'or, comme un roi majestueux et bienveillant. Là, c'est un

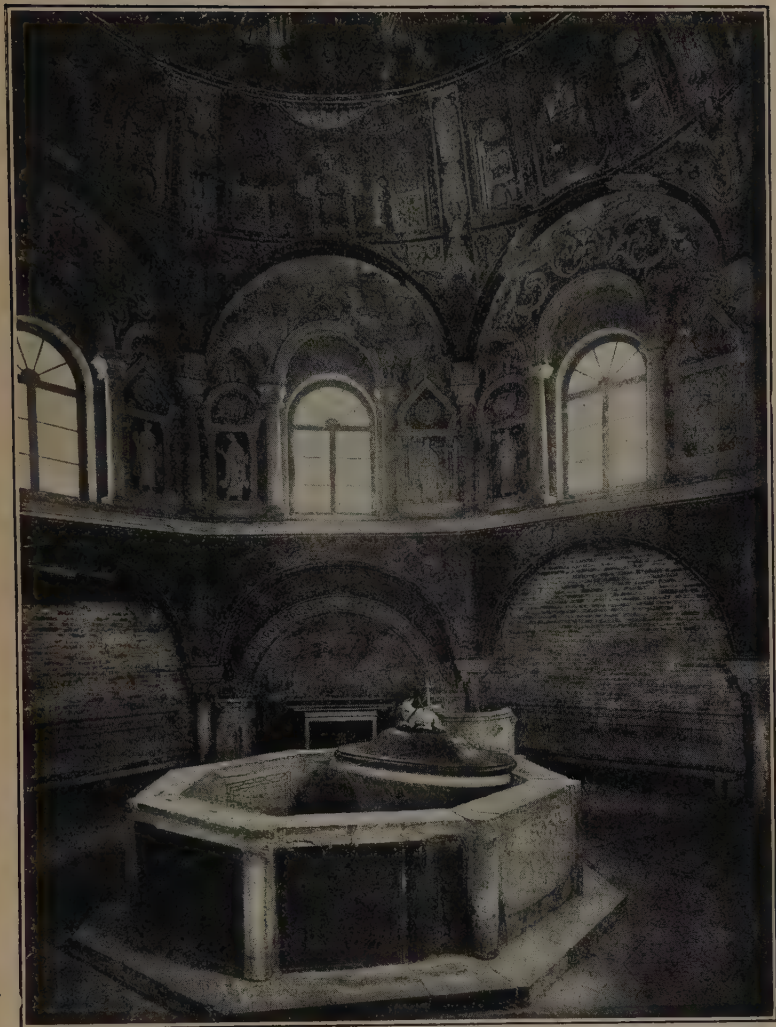


Fig. 49. — Ravenne. Baptistère des orthodoxes. Intérieur (Phot. Alinari).

martyr — où parfois on veut reconnaître saint Laurent — s'avancant, une longue croix sur l'épaule, vers un gril sous lequel brûlent des flammes, tandis que, sur la gauche, une armoire ouverte contient les Évangiles. Nulle part n'apparaît mieux que dans ces deux scènes la transformation capitale qui s'accomplit alors dans l'iconographie chrétienne. En face du Bon Pasteur, chef-d'œuvre de la peinture symbolique et traditionnelle, la scène du martyr représente les tendances nouvelles d'un art qui s'essaie à traduire de façon plus réaliste les épisodes de la vie du Christ et des saints. L'évolution vers le style historique se manifeste ainsi de façon caractéristique dans ces mosaïques, qui sont assurément une des plus belles créations de l'art chrétien.

Le baptistère des orthodoxes à Ravenne. — Le baptistère des orthodoxes, comme le mausolée de Galla Placidia, date du milieu du v^e siècle; c'est une construction de forme octogonale, couronnée d'une coupole bâtie de la même façon que celle du mausolée. L'extérieur est assez insignifiant. L'intérieur, au contraire, est décoré d'une façon originale et précieuse, où revit la pure tradition alexandrine (fig. 49). Jadis, à la base des murailles, de riches incrustations de marbre, dont il ne reste que quelques fragments, mettaient l'éclat de leur polychromie. Plus haut, à la courbe des deux rangées d'arcades superposées qui soutiennent la coupole, des mosaïques ornementales où, sur un fond bleu sombre, des arabesques d'or encadrent des figures d'apôtres, et des ornements de stuc, d'une grâce et d'une fantaisie charmantes, rappellent les procédés de l'art hellénistique. Et de même, la zone d'architectures qui décore le tambour de la coupole et où huit compartiments alternés montrent, entre des colonnes, des autels et des trônes d'or, s'inspire des motifs chers à l'art d'Alexandrie. Au sommet de la coupole, au contraire, le style monumental apparaît, sinon dans le médaillon central représentant le Baptême du Christ, et où la figure du Jourdain procède nettement des modèles antiques et de la symbolique païenne, du moins dans la procession des apôtres qui tourne, solennelle, autour de ce médaillon (fig. 50). Chacune de ces figures, encore drapées selon les meilleures traditions du style antique, a un type individuel réaliste et vivant. Ce sont des portraits que le peintre a voulu faire, et la même recherche de la nouveauté se manifeste dans l'alternance des tuniques claires ou sombres correspondant à des manteaux teintés en jaune d'or ou en blanc, que le peintre a substituée à la monotonie des vêtements uniformément blancs. Ainsi, plus nettement

encore qu'au mausolée, se marque l'évolution qui, du symbolisme primitif et de la peinture pittoresque, conduit l'art chrétien vers des représentations plus réelles et plus historiques.



Fig. 50. — Ravenne. Baptistère des orthodoxes. Mosaïques de la coupole (Phot. Alinari).

On a ingénieusement rattaché ces mosaïques ravennates du v^e siècle à la grande école d'art qui florissait à Antioche de Syrie : et au vrai toute la partie décorative, par son élégante et harmonieuse richesse, rappelle le goût qu'eut l'art syrien pour l'orne-

mentation. Certains éléments pourtant, on l'a vu, semblent venir de l'art alexandrin, et peut-être cette combinaison de deux traditions pourrait-elle s'expliquer, si les artistes qui travaillèrent à Ravenne venaient de Constantinople, qui dès ce moment tendait à prendre la direction de l'art. Quelle que soit, au reste, l'origine précise de ces mosaïques, du moins les influences orientales y sont-elles indéniables; et en tout cas, mausolée et baptistère nous ont conservé les œuvres les plus remarquables et les plus parfaites de l'art chrétien de ce temps.

*Les monuments de l'Afrique du Nord*¹. — Dans l'Afrique du Nord semblablement, on constate la trace évidente des influences orientales. On sait quel fut dans cette région, au iv^e et au v^e siècle, le brillant développement du christianisme : c'est par centaines qu'on rencontre en Algérie et en Tunisie les ruines d'édifices religieux. Or, par leur plan et quelques-unes de leurs dispositions essentielles, ces églises rappellent étrangement celles de la Syrie et de l'Égypte. Ce sont pour la plupart des basiliques : ni la construction à plan central, ni la basilique à coupole ne semblent avoir pénétré dans l'Afrique du Nord ; mais ces basiliques présentent des traits tout à fait caractéristiques. L'atrium n'y apparaît que très rarement : il est remplacé d'ordinaire par un vestibule fermé, placé en avant de l'édifice, quelquefois même, comme dans l'église de Morsott, par un porche s'ouvrant entre deux tours, selon le type ordinaire des monuments de Syrie. A l'intérieur, les nefs très nombreuses (on trouve des églises à cinq nefs, comme à Orléansville, à sept comme à Tipasa, à neuf comme à Damous-el-Karita) sont séparées soit par des colonnes, soit par des piliers quadrangulaires, quelquefois même, comme en Asie Mineure, par des piliers cantonnés de colonnes engagées (Ksar Tala); au-dessus de ces supports, nulle part ne se rencontre plus l'entablement rectiligne : ce sont toujours des arcades qui couvrent les entrecolonnements. L'abside est fréquemment, comme en Syrie, enfermée dans un cadre rectangulaire. Enfin, si ces églises sont généralement couvertes en charpente, il est certain cependant qu'en Tunisie il existait des églises voûtées à plusieurs vaisseaux. Ajoutez la rareté des

1. Saladin, *Rapport sur une mission en Tunisie* (Arch. des Missions, 3^e série, XIII (1887), et Nouv. Arch., I (1893); Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896; Gavault, *Étude sur les ruines romaines de Tigzirt*, Paris, 1897; Ballu, *Le monastère byzantin de Tébessa*, Paris, 1897; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1901; Gauckler, *Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca* (Mon. Piot, XIII (1907); *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris, 1913.

tribunes, l'emploi au-dessus des linteaux de porte des lunettes formant arc de décharge, l'absence de transept; de tous ces faits une conclusion importante se dégage. « C'est que, comme l'observe M. Gsell, malgré les nombreuses attaches de l'Église d'Afrique avec Rome, les édifices religieux de ce pays n'ont pas été copiés sur ceux de la capitale du monde latin, où l'on trouve des transepts, et plus fréquemment encore des *atria*, où les absides ne sont pas enfermées dans des cadres, où les sacristies flanquant l'abside sont l'exception, de même que les vestibules clos par des murs. Les monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ressemblent beaucoup plus à ceux de la Syrie et de l'Égypte qu'à ceux de Rome ¹. »

C'est la Syrie et l'Égypte également que rappellent les édifices à plan tréflé ou quadrifolié, dont on rencontre plusieurs exemples dans l'Afrique du Nord (Tébessa, Aguemmoun, Ksar-Hellal, Henchir-Damous, Henchir-Maatria) et qui sans doute étaient élevés au-dessus du tombeau d'un saint. Comme les basiliques, ces constructions sont bâties en blocage avec des chaînes en pierre de taille; l'emploi de la brique est tout à fait exceptionnel.

La plupart des monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ont été élevés à la hâte, et attestent plus de zèle religieux que de goût artistique. Pourtant, entre ces constructions généralement médiocres, quelques édifices tranchent par une exécution plus soignée et une riche ornementation. Telle est par exemple la vaste basilique de Tébessa, dont la partie la plus ancienne, datant sans doute du iv^e siècle, comprend une église à trois nefs précédée d'un atrium et dressée sur un haut soubassement où l'on monte par un escalier de quatorze marches, et d'autre part une élégante salle tréflée. La construction est fort bonne, en pierres de taille formant des assises régulières; la décoration semble avoir été assez riche. Des mosaïques ornementales couvrent le sol; dans la salle tréflée, les murs étaient revêtus d'une marqueterie de marbre, et des mosaïques en cubes de verre tapissaient les voûtes. Plus tard, au commencement du v^e siècle, on ajouta à ces constructions la grande avenue dallée qui s'étend transversalement en avant de la basilique, les deux portes monumentales qui y donnent accès et la vaste place ouverte du côté du sud. Plus tard encore, on construisit des tribunes au-dessus des bas-côtés de la basilique, on adossa des cellules aux murs extérieurs de l'église et on entoura tout ce vaste ensemble d'une enceinte flanquée de tours à l'intérieur.

1. Gsell, *Les Monuments antiques de l'Algérie*, II, 150.

Les églises de Tizirt méritent également l'attention. La grande basilique, qui date du milieu du v^e siècle, est à trois nefs séparées par une double rangée de colonnes. L'abside, où l'on montait par deux petits escaliers, était précédée de huit colonnes disposées deux à deux, qui portaient trois arcades en pierres de taille. Les collatéraux étaient surmontés de tribunes, dont les arcades reposaient, comme à l'étage inférieur, sur des coussinets décorés de sculptures, croix, animaux, etc. La décoration était assez riche, mosaïques ornementales sur le sol, mosaïques à la voûte de l'abside. A côté de la grande église, on trouve un curieux baptistère qui a la forme d'un quatre-feuilles.

Carthage surtout offrait des édifices remarquables, en particulier la basilique de Damous-el-Karita, vaste construction à neuf nefs, coupée transversalement par un large transept et précédée d'un atrium en forme d'hémicycle entouré d'un portique, sur lequel s'ouvrait, au nord, une chapelle triflée, et la basilique de Dermech, à cinq nefs, avec un autel central entouré d'un chancel de marbre. Plusieurs autres de ces constructions africaines doivent encore être signalées : la basilique d'Orléansville, qui date de 324, avec cinq nefs séparées par des piliers et une abside dans un cadre rectiligne ; la basilique de Sainte-Salsa, à Tipasa (iv^e siècle), en pierres de taille, à trois nefs, avec un portique en avant de la façade, coupé par un couloir central, et des tribunes sur les collatéraux ; la basilique de Bénian (vers 435) et celle de Kherbet-Guidra (avant 444) ; et en Tunisie la basilique du Dar-el-Kous, au Kef, avec ses bas-côtés voûtés en arête, sa curieuse abside creusée de cinq niches demi-circulaires et recouverte par une demi-coupoles à côtes, qui rappelle les dispositions de certaines petites églises de Constantinople ; la basilique d'Henchir-Msaadin (Furni), à trois nefs, pavée de mosaïques qui marquent les principales divisions de l'église ; la basilique de Siagu, à trois nefs, avec son déambulatoire régissant autour de l'abside, son autel au milieu du chœur, son baptistère octogonal ; la chapelle de Thabraca, à trois nefs et abside unique en fer à cheval, avec son curieux pavement de mosaïques représentant une basilique chrétienne du iv^e siècle ; la basilique d'Uppenna enfin, à trois nefs et abside unique empâtée dans un carré.

Une disposition intéressante, que l'on observe à Tébessa et à Tizirt, rappelle l'intérieur des églises de Syrie. Les coussinets qui supportent les arcades des tribunes reçoivent le sommet des arcs sur leur partie postérieure ; leur moitié antérieure faisant saillie

portait une colonnette qui servait à soutenir les poutres de la toiture. On retrouve la même disposition à Qalb-Louzé. Les baies des tribunes étaient fermées d'autre part par de petits frontons portant à leur sommet une colonne qui partageait la baie en deux ouvertures cintrées. Ce dispositif est attesté à Tizirt par de curieux bas-reliefs qui représentent une coupe de la basilique.

Le baptistère de Naples. — Ainsi l'art syrien, de même qu'en Orient il débordait sur l'Asie Mineure et l'Arménie voisines, étendait pareillement son influence en Occident, le long du rivage africain de la Méditerranée. Si l'on se transporte maintenant sur le rivage occidental de l'Italie, on constatera que l'Orient exerçait également dans la région napolitaine une action considérable¹.

Plusieurs édifices construits en Campanie au v^e siècle présentent un caractère purement oriental. C'était le cas des basiliques groupées à Nole autour du sarcophage de saint Félix; d'après la description qu'en a laissée saint Paulin, elles rappellent assez exactement la disposition du monastère syrien de Kalat-Seman et semblent avoir été une imitation du *martyrion* de Jérusalem. De même la basilique de saint Sévère à Naples (fin du iv^e siècle) offre dans son abside à jour, au-dessus des chapiteaux, des impostes de style tout byzantin, les plus anciennes que l'on connaisse en Italie. Mais surtout le baptistère de Soter à Naples (milieu v^e siècle) est, par son plan comme par sa décoration, un édifice absolument oriental. De forme carrée, il est couvert d'une coupole sur trompes d'angle, et les mosaïques dont il est orné présentent des sujets tout à fait dignes d'attention. Dans les trompes figurent les symboles des évangélistes, représentés, comme sur l'ivoire Trivulce, avec six ailes. A la coupole, autour d'un médaillon central où brille le signe de la croix, un cercle s'enroule, orné de fleurs, d'animaux, de perdrix, de canards, de paons affrontés. De ce motif central partent huit bandes décoratives, délimitant autant de compartiments, où sous des draperies lamées d'or apparaissent huit scènes évangéliques. On remarquera la combinaison des deux styles, la peinture de genre et le style monumental, qui se rencontre dans cette décoration. On y notera surtout les traits d'origine orientale, la disposition de la croix parmi les étoiles et les symboles, identique à la décoration de la coupole du mausolée de Galla Placidia, les six

1. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904; Munoz, *I mosaici del battistero di San Giovanni a Napoli* (l'Arte, 1908).

ailes des animaux symboliques rappelant la plaque Trivulce, et le motif des Saintes-Femmes au tombeau qu'on ne rencontre, avant le vi^e siècle, que dans deux ivoires (ivoire Trivulce, ivoire de l'Antiquarium de Munich), tous deux d'origine sûrement orientale. Cette parenté avec les mosaïques de Ravenne, ces traits essentiellement orientaux sont chose significative. Les mêmes observations conviennent aux mosaïques de Capoue, à celles de Santa-Prisca, à celles de la cathédrale, où l'on voyait jadis à l'abside une Vierge glorieuse aujourd'hui détruite. De tout cela il ressort que l'influence orientale, en même temps qu'elle dominait à Ravenne, parvenait d'autre part jusqu'en Campanie.

L'Italie du Nord et la Gaule. — Elle s'étendait plus loin encore ¹. De Ravenne, par l'Italie du Nord, elle atteignait Milan, où l'église de Saint-Laurent (fin du iv^e siècle), avec sa coupole reposant sur une colonnade intérieure, procède, comme Saint-Vital, de l'art de l'Orient, où l'église de San Nazaro, avec son plan en forme de croix, rappelle l'édifice décrit par Grégoire de Nysse et procède peut-être de l'église des Saints-Apôtres bâtie à Constantinople par Constantin. Plus loin encore, par Marseille, elle pénétrait peut-être en Gaule et jusqu'au Rhin ². Il est sans doute un peu excessif de considérer Trèves, selon le mot de Strzygowski, comme « un avant-poste de l'art oriental »; du moins faut-il remarquer qu'on trouve en assez grand nombre dans cette région des ivoires de provenance égyptienne (sculptures de la chaire d'Aix-la-Chapelle, ivoire de la translation des reliques, au trésor de Trèves, ivoire Barberini, au revers duquel se lisent une série de noms qui semblent rattacher le monument à l'église de Trèves, pyxide de Wiesbaden, jadis appartenant au trésor de Trèves) et que ces objets semblent indiquer d'anciennes relations avec l'Orient.

Assurément, dans tous ces faits, il subsiste encore bien des incertitudes, et « la première question byzantine », comme on nomme volontiers le problème des influences exercées par l'Orient sur l'Occident au iv^e et au v^e siècle, garde une part d'obscurité ³. Il est sage de ne point exagérer ces influences, il est prudent surtout de n'en pas vouloir trop précisément déterminer l'origine. Le terme

1. Strzygowski, *Kleinasiën*, 211 suiv.; *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, 49, 72-73; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, Rome, 1901.

2. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, 44 suiv.

3. F. von Reber, *Die byzantinische Frage in der Architekturgeschichte* (Sitzungsber. d. Phil. hist. Kl. d. bayer. Akad. d. Wiss., 1902, p. 463).



Fig. 51. — Salonique. Église de Saint-Démétrius (Phot. Le Tourneau).

de « Syriens » est, au v^e et au vi^e siècle, un mot assez vague, sous lequel les textes désignent et confondent toute espèce d'Orientaux. Mais, ces réserves faites, il faut faire une large part à l'action des civilisations orientales sur la culture occidentale : et si ces influences ont si puissamment agi sur l'Italie, sur l'Afrique, sur la Gaule lointaine, combien, à plus forte raison, ont-elles dû se faire sentir dans les régions, bien plus voisines, de l'Orient européen.



Fig. 52. — Salonique. Église de Sainte-Paraskévi (Eski-djouma) : vue intérieure.
(Service photographique de l'armée).

Les monuments de l'Orient européen. — Les monuments de Salonique en offrent une première et remarquable preuve ¹.

Saint-Démétrius et Sainte-Sophie à Salonique. — Au point de vue de l'architecture, on rencontre dans cette ville, dès le v^e siècle,

1. Texier et Pullan, *L'Architecture byzantine*, Londres, 1864 ; Laurent, *Sur la date des églises de Saint-Démétrius et de Sainte-Sophie*, BZ, IV (1895), et surtout : Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918.

tous les types de construction que nous a révélés l'Orient. C'est, à Saint-Démétrius (fig. 51), la basilique hellénistique avec l'atrium, le narthex, les trois nefs séparées par des colonnades à arcades, le transept — addition probablement postérieure — formant un péristyle de chaque côté de la grande nef, les tribunes faisant le tour de l'église et passant même au-dessus du narthex, et la curieuse crypte découverte après l'incendie de 1917. A l'église de Sainte-Paraskévi (Eski-djouma), au contraire, c'est une basilique purement syrienne, qui, par les baies ouvertes sur ses façades, par ses tribunes formant de véritables loggias, par son ordonnance et par son style, rappelle Rouweya ou Qalb Louzè (fig. 52). C'est la construction sur plan central dans la vaste rotonde de Saint-Georges (comm^t du iv^e siècle, transformée en église, au comm^t du v^e siècle, par l'adjonction à la rotonde primitive d'un collatéral circulaire ¹), où la coupole est posée sur le mur du pourtour épais et creusé de niches. C'est, à Sainte-Sophie (fig. 53 et 54), la basilique à coupole, incontestablement inspirée d'un type asiatique, malgré l'atrium et le propylée qui la précédaient. On a fort discuté la date et l'origine de ce monument ². Certains savants ont pensé qu'il était postérieur à l'époque de Justinien et n'était qu'un dérivé, assez maladroit et grossier, de Sainte-Sophie de Constantinople. Tout fait croire, au contraire, que cette construction est de date antérieure à la « Grande Église » et qu'elle procède d'un autre modèle ³. C'est, en effet, une basilique à coupole, analogue à celles que nous avons signalées en Asie Mineure, mais exécutée avec une timidité un peu gauche par un architecte peu habitué à ce type de construction. Pour épauler sa coupole, il a, au

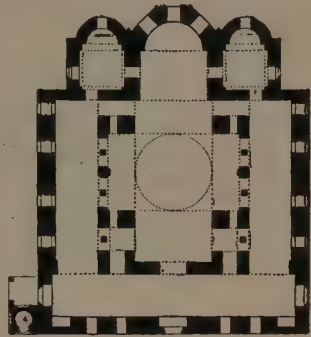


Fig. 53. — Salonique. Sainte-Sophie (d'après Holtzinger).!

1. Cf. sur cet édifice et sa relation avec l'arc de Galère, Hébrard, *Les travaux du service archéologique de l'armée d'Orient à l'arc de triomphe de Galère et à l'église Saint-Georges de Salonique* (B. C. H., 1920, p. 5-40).

2. Strykowski, *Kleinasien*, p. 116 suiv.; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, p. 36 suiv.

3. Ceci n'exclut nullement l'hypothèse qu'elle puisse appartenir au commencement du règne de Justinien, dont les monogrammes se rencontrent sur les briques de Sainte-Sophie.

nord et au sud, intercalé deux lourds berceaux, dont l'effet est de reporter les collatéraux au delà de l'alignement des petites absides. Pour la même raison, le tambour de la coupole est enchâssé dans une gaine extérieure carrée. Tout cela atteste quelque incertitude dans l'emploi d'un type importé d'ailleurs. Mais, par ses traits essentiels, coupole sur pendentifs, collatéraux étroits surmontés de



Fig. 54. — Sainte-Sophie. Extérieur (Phot. Le Tourneau).

tribunes, murs à trois étages de baies inscrits dans les formerets, Sainte-Sophie n'en est pas moins conforme à ce type que l'on trouve, à la fin du VI^e siècle encore, exactement conservé en Mésopotamie¹; et dans la forme même et la décoration de ses chapiteaux apparaissent clairement des influences orientales².

Les mosaïques de Saint-Georges à Salonique. — La décoration des églises de Salonique n'est pas moins caractéristique ni moins instructive. Les mosaïques qui décorent Sainte-Sophie sont, à la

1. Bell, *Churches and monasteries of the Tur Abdin*, 88 suiv.

2. Sainte-Sophie de Salonique, fort endommagée par le grand incendie de 1890, est demeurée pendant près de vingt ans en assez méchant état. Grâce aux études qu'un architecte français, Le Tourneau, a faites de cet intéressant monument, l'attention a été rappelée sur lui. En 1909, la restauration de l'édifice, entreprise par le gouvernement ottoman, était fort avancée : elle est achevée aujourd'hui, et l'église a été rendue au culte orthodoxe. C'est à Le Tourneau pareillement qu'on doit l'idée de la restauration d'Eski-djouma, commencée en 1910.

vérité, de date sensiblement postérieure, et nous les retrouverons plus tard. Mais celles de Saint-Georges méritent dès maintenant l'attention ¹ (fig. 55). Elles rappellent de façon frappante celles du baptistère des orthodoxes : comme à Ravenne, une grande place y est faite à l'ornement et aux architectures ; et comme elles sont de date un peu plus ancienne (commencement du v^e siècle), le style monumental s'y accuse moins fortement qu'au baptistère.



Fig. 55. — Salonique. Mosaïques de la coupole de Saint-Georges
(Coll. Hautes Études, A. 13).

Autour d'un médaillon central, aujourd'hui détruit, et encadré d'une riche bordure de feuillages et de fruits, se déroule une zone inférieure, partagée en huit compartiments. Sur les fonds d'or, des architectures se dressent, d'une richesse et d'une fantaisie tout alexandrines ; ce sont des absides ajourées, en avant desquelles des autels s'abritent sous des baldaquins. Devant ces édifices, des saints, d'un fort beau style et d'un extraordinaire réalisme, sont debout, dans l'attitude d'orantes ; tous sont orientaux et antérieurs à la paix de l'Église ; des légendes les accompagnent, indiquant leur nom et le mois de leur fête. Mais, plus encore que les figures, le développement des architectures a préoccupé l'artiste, et c'est par la beauté

1. Bayet, *Rech.*, 85-86 ; Ainalof, *Orig.*, 147 suiv. Diehl, *Le Tourneau et Saladin*, *op. cit.*, 23-31 (S. Georges) ; 52-59 (Eski-Djouma). D'excellents relevés des mosaïques de Saint-Georges ont été exécutés par le peintre Lambert, sous la direction de M. Hébrard.

surtout de l'ornementation que ces mosaïques sont d'un si grand effet. De même, dans trois des petites voûtes absidiales, les motifs alexandrins, oiseaux et fruits, forment l'essentiel de la décoration. Pareillement, à Eski-Djouma, les belles mosaïques décoratives qui, aux arcades des tribunes et du rez-de-chaussée, à la courbe de la triple baie du narthex, montrent des guirlandes de fruits, des vases, des arabesques, des semis de feuilles ou de fleurs épanouies, s'enroulant parfois autour d'une croix, attestent les mêmes influences et montrent d'où procède cette décoration d'une élégance et d'une grâce incomparables (milieu du v^e siècle). Et à Saint-Démétrius enfin, dont nous étudierons plus tard les magnifiques mosaïques, les motifs ornementaux qui subsistent à la courbe des arcades se rattachent aux mêmes origines hellénistiques.

Constantinople. — Les mêmes influences orientales — mésopotamiennes ou anatoliennes — se rencontrent en d'autres points de la péninsule balkanique, dans les églises de Philippes, de Pirdop, de Sainte-Sophie de Sofia. Toutes trois datent du vi^e siècle, toutes trois sont des basiliques à coupole : parmi elles, Sainte-Sophie de Sofia est particulièrement intéressante, avec ses voûtes en berceau couvrant ses trois nefs, son large transept en avant de l'abside unique, ses nombreuses fenêtres et sa sobre décoration¹. Mais c'est surtout, et tout naturellement à Constantinople que se rencontrèrent ces apports divers de l'Orient. On a dit précédemment² comment, par sa position géographique, par son rôle de capitale, par l'ampleur de ses relations commerciales, la ville de Constantin attirait à elle un perpétuel afflux d'Orientaux, comment aussi la présence de la cour y développait nécessairement la splendeur des constructions. Constantin avait voulu parer sa fondation de tous les luxes, et ses successeurs le suivirent dans cette voie. Grandes places entourées de portiques, tels que le Forum de Constantin, le Forum du Tauros ou l'Augustéon, colonnes et arcs de triomphe, aqueducs et citernes, splendeurs du palais impérial, assez semblable sans doute en son ordonnance au palais de Dioclétien à Spalato, élégance des habitations particulières, rien ne manqua à la ville nouvelle, dans laquelle Rome et l'Orient mêlèrent leurs traditions. L'architecture religieuse marcha de pair avec l'architecture civile : Constantin éleva les grandes basiliques de Sainte-Sophie et de

1. Filof, *Sainte-Sophie de Sofia*, Sofia, 1913 ; Protic, *L'Architecture de l'église de Sainte-Sophie à Sofia*, Sofia, 1912.

2. Voir chap. 1, p. 21-22.

Sainte-Irène, l'église en forme de croix des Saints-Apôtres, et bien d'autres. Ses successeurs continuèrent. Et comme la nouvelle ville eut la bonne fortune d'avoir à sa porte les matériaux admirables que lui fournissaient les carrières de marbre de Proconnèse, le luxe des constructions prit de ce fait un développement plus brillant encore.

Dans cette ville neuve, enrichie, d'une part, des dépouilles artistiques de l'antiquité, ouverte, d'autre part à toutes les influences orientales, dans cette cité riche et magnifique, où la profusion des constructions et le luxe de la cour attiraient toutes les forces vives du monde chrétien, un grand mouvement artistique devait nécessairement se produire et Constantinople devait bien vite prendre la direction de l'art. Dès le commencement du v^e siècle, on voit l'impératrice Eudoxie envoyer de Byzance des plans pour la reconstruction d'une église de Gaza. Dès ce moment, c'est de Constantinople que se propagent à travers le monde certains types architecturaux créés par Constantin et bientôt devenus canoniques¹. Ainsi, dès le v^e siècle, « les hautes destinées, ménagées par Constantin à sa nouvelle Rome² » s'accomplissent, et la capitale offre le terrain commun où les artistes de tous les pays se rencontrent, où les procédés divers vont se fondre heureusement en un style nouveau.

Ce qu'elle reçut de l'Orient et ce qu'elle en adopta, ce qu'elle rejeta au contraire comme trop spécifiquement oriental; comment elle combina, groupa, coordonna les formes, les traditions et les formules diverses, les apports de l'Égypte et de la Syrie, de l'Asie Mineure et de la Perse, et comment, consacrant par des monuments considérables ces formes nouvelles propres à l'art byzantin, elle fut vraiment créatrice: c'est ce qu'il faut dire pour marquer à la fois la diffusion des éléments orientaux et le rôle essentiel de Constantinople. On s'efforce aujourd'hui, après Rome, de découvrir Byzance, et l'on refuse à la capitale byzantine, au mépris de l'histoire, toute place, ou à peu près, dans la formation de l'art byzantin; on cherche la genèse de cet art en Syrie, soit à Antioche dont nous ignorons tout, soit dans des monastères obscurs dont

1. Cf. Vincent, *Le plan tréflé dans l'architecture byzantine* (Rev. Arch., 1920, I), qui pense que le plan triconque procède d'une église de ce type bâtie à Constantinople vers la fin du iv^e siècle (p. 104 sqq.) et que le mausolée de Galla Placidia à Ravenne imite l'église des Saints-Apôtres bâtie par Constantin (p. 108-109).

2. Millet, *Art byz.*, 129.

nous ne savons guère davantage, soit en Arménie, dont il ne nous reste pas un monument antérieur au v^e siècle. C'est pourquoi il importe de serrer le problème et de définir avec précision ce qui appartient avec certitude à Constantinople, et quels sont, au moment où il achève de se constituer, les traits caractéristiques de l'art byzantin ¹.

III

RÔLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN

Ce que Constantinople dut à l'Orient. — Et d'abord, dans l'architecture, Constantinople, dès le temps de Constantin, reçut de l'Orient hellénistique certaines formes architecturales. Ce furent la basilique gréco-romaine et la construction à plan central, octogone ou circulaire. De bonne heure aussi lui vint, d'Égypte ou de Syrie, le plan tréflé inconnu à l'Asie Mineure, et dont l'église de Saint-André, aujourd'hui Hodja-Mustapha-pacha-djami, offre un exemple caractéristique ². Mais surtout l'Orient lui donna *la coupole, trait essentiel de l'art byzantin*, et, en même temps que cette forme architecturale, le procédé des voûtes sans cintrage qui en facilitait la construction, l'un et l'autre empruntés à la Perse et transmis par l'Asie Mineure à Byzance. Constantinople adopta tout cela. Pourtant l'esprit grec repoussa, comme étrangers à son génie, certains traits trop orientaux, tels que la basilique voûtée anatolienne, le porche syrien, l'arc outrepassé ou brisé, et entre les deux partis imaginés pour porter la coupole, elle eut plus de goût pour le pendentif, plus hellénistique, que pour la trompe d'angle plus orientale.

Dans la décoration, Constantinople dut à l'Orient le goût de la polychromie. C'est de là que lui vinrent, importés par les étoffes persanes, un certain nombre de motifs ornementaux ; c'est de là que lui vinrent les procédés du relief méplat, substituant aux effets de forme les effets de couleur. Mais ce qui caractérise l'art byzantin, c'est que *le goût de la décoration polychrome s'y développa avec une*

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der althbyz. Kunst* (Byz. Denkm. III). Cf. *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München* (DAWW, t. 52). Vienne, 1906, p. 87 suiv., où la thèse presque contraire est soutenue.

2. Cette église, on le verra, est de date postérieure. Mais les textes signalent le plan triconque à Constantinople dès la fin du iv^e siècle (Ps. Codini *Origines*, éd. Preger, p. 260). Cf. pour le v^e siècle Théopane, a. 6005 (p. 245) et 6064.

particulière ampleur, au point de devenir une des règles fondamentales de cet art. On l'appliqua, non seulement à l'intérieur, mais à l'extérieur des édifices, et cela se conçoit aisément. La construction byzantine employait exclusivement la brique : la nécessité d'un revêtement s'imposait pour dissimuler cette matière un peu indigente. On y parvint soit par des jeux de briques et de moellons, soit par



Fig. 56. — Maison byzantine à Sirdjilla (Phot. Van Berchem).

des incrustations de marbre, soit par des applications de faïences recouvrant les membres extérieurs de l'édifice. La richesse des matériaux disponibles, empruntés soit aux dépouilles des monuments antiques, soit aux carrières toutes proches de Proconnèse, fournit aux artistes de la capitale le moyen de réaliser ces revêtements avec un luxe prodigieux. A l'intérieur des édifices, ils y joignirent la mosaïque, étendue comme un tapis sur le sol, ou appliquée comme un vêtement étincelant sur les murailles et sur les voûtes. Et par la variété de ces combinaisons, ici encore, sur des données venues d'ailleurs, Constantinople sut être créatrice.

Dans la peinture enfin, Constantinople dut à l'Orient hellénistique les fantaisies charmantes du style pittoresque ; elle dut surtout à l'Orient *le style historique et monumental, qui fut un des traits*

essentiels de l'art byzantin. C'est du vieil Orient assyrien et perse que lui vint, avec le respect de la personne du prince, le désir de glorifier par l'art et d'éterniser tous ses actes, d'où sortit naturellement un art profane, à tendances nettement historiques et réalistes. Cette peinture d'histoire, qui décora les murs des palais impériaux, influa nécessairement sur la peinture religieuse; elle lui donna le goût de la symétrie solennelle, l'amour des attitudes nobles et graves, un penchant pour le luxe et la magnificence. A cela, qui est capital, la Perse ajouta certains procédés, tels que l'émail cloisonné, propres à satisfaire cette recherche de splendeur, en même temps que l'Orient de Syrie, par la création de certains types et de certaines compositions, fournissait à la peinture des modèles bien vite imités, et donnait ainsi à Byzance l'une des bases de son iconographie.

Comment Constantinople transforma les apports orientaux. — Il est aisé, par quelques exemples, de préciser ces apports et la façon dont Constantinople les reçut et les transforma.

Maisons et citernes. — Parmi les monuments de l'architecture civile, les maisons de la capitale, si mal que nous en connaissions la disposition, présentent pourtant certains traits caractéristiques ¹. Si l'on met à part quelques grands palais qui représentent la maison patricienne romaine, la plupart de ces habitations sont de type oriental et rappellent les demeures encore debout dans les villes mortes de Syrie (fig. 56). Que l'on regarde l'ivoire de Trèves, représentant une procession défilant dans une rue de la capitale, ou les mosaïques de Saint-Apollinaire à Ravenne, figurant la façade du palais de Théodoric (fig. 57), on voit que les maisons byzantines ont des façades à portiques, au-dessus desquels des fenêtres carrées s'ouvrent à l'étage entre des colonnes. Mais, pour ménager l'espace, toujours mesuré dans une grande cité, la cour qui en Syrie précède l'habitation a disparu à Constantinople, et les portiques s'alignent directement le long des rues.

Pour assurer à la capitale son alimentation d'eau potable, on employa d'abord, comme en Syrie, les réservoirs à ciel ouvert, avec cette seule différence que, sauf une exception, on les construisit en brique au lieu de pierre, et qu'ils furent, en général, de dimensions

1. De Beylié, *L'Habitation byzantine*, Paris, 1902. Cf. Vogüé, *Syrie centrale*, et H. C. Butler, *Architecture and other arts*.

plus grandes que les réservoirs syriens ¹. C'est au milieu du iv^e siècle, en 369, qu'apparaissent les premiers édifices de cette sorte (citerne de Modestus, auj. Sarradjchané, et citerne d'Aétius), et on continua à en construire jusqu'au vi^e siècle, où l'empereur Anastase fit édifier en pierre de taille, à l'imitation exacte du type syrien, le réservoir de Saint-Mocius (aujourd'hui Tchoukour-bostan à Exi Marmara), le plus vaste de tous, et dont la superficie était de près de 25.000 mètres carrés. Mais bientôt, quand au commencement du



Fig. 57. — Le Palatium de Ravenne (mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf (Phot. Alinari).

v^e siècle, l'espace libre se resserra dans la grande ville surpeuplée, on aménagea des citernes souterraines soutenues par des colonnes, sur le modèle de ce qui se faisait à Alexandrie : la plus ancienne paraît avoir été la Cisterna maxima sous le Forum, construite en 407. Aujourd'hui encore le sous-sol de Constantinople est plein de ces constructions, où l'on peut suivre de la façon la plus intéressante le développement et l'audace croissante de l'architecture byzantine. Les plus anciennes, celles du v^e siècle, n'eurent qu'un seul étage, à cause de la difficulté de creuser le sol rocheux, et ne furent point de dimensions très considérables : la plus grande, la citerne de Pulchérie, bâtie en 421 (auj. Eschrefijé Sokaghy), eut une superficie de 1.063 mètres carrés seulement. Elles n'eurent guère qu'une trentaine de colonnes, pour lesquelles, comme à Alexandrie, on employa volontiers le granit. Les architectes du

1. Strzygowski et Forchheimer, *Die byzant. Wasserbehälter in Constantinopel* (Byz., Denkmäler, II). Vienne, 1893. Cf. Wulzinger, *Byz. Substructionen in Konstanlinopel* (Jahr. d. d. Arch. Inst., t. 28 (1913), p. 370 et suiv.).

vi^e siècle eurent une hardiesse bien plus grande. Jérébatan-sérai (citerne du portique royal) et Bin-bir-Direk (citerne de la basilique d'illus) eurent des proportions colossales, 10.293 mètres carrés et 3.610 mètres carrés de superficie ; par leurs étages multiples, elles rivalisèrent avec les citernes d'Alexandrie et comptèrent parmi les plus belles créations de l'architecture byzantine.



Fig 58. — Constantinople. Saint-Jean du Stoudion. Chapiteau théodosien (Phot. Ebersolt).

Ainsi, dans l'architecture civile, Constantinople travaillait sur des modèles empruntés à la Syrie et à l'Égypte et qu'elle accommodait à ses exigences. Dans un autre ordre d'idées, l'histoire du chapiteau byzantin n'est pas moins caractéristique du rôle joué par la capitale, et de la façon dont elle transforma des éléments étrangers.

Évolution du chapiteau ¹. — Le chapiteau composite corinthien, que l'art byzantin emprunta à l'art classique, prit dès le v^e siècle, à Constantinople, une forme particulière. A l'acanthé molle on substitua l'acanthé épineuse, aux feuilles grasses et dentelées, que tantôt on fit gonflées et comme retournées par le vent, que plus généralement on disposa en deux rangées superposées de huit feuilles, avec, entre les volutes, des feuilles droites d'acanthé molle

au lieu des oves. Ainsi se créa un type nouveau, qu'on a nommé le chapiteau *théodosien*. L'exemplaire daté le plus ancien qu'on en rencontre est de 463 et se trouve à Constantinople dans la basilique du Stoudion (auj. Mir-Achor-djami) (fig. 58). Mais l'usage semble s'en être répandu dès le temps de Théodose II. On le trouve dans tout l'Orient, à l'Eski-djouma de Salonique, à Delphes et jusqu'en Italie. Mais on s'aperçut vite que le tailloir de ce chapiteau recevait mal la retombée des arcs. On plaça donc au-dessus du chapiteau une pièce intermédiaire, l'imposte, sorte de coussinet en forme

1. Laurent, *Delphes chrétien* (B. C. H., XXIII (1899)).

de pyramide tronquée et renversée (fig. 59). L'imposte semble être née en Syrie et peut-être est-elle d'origine perse : en tout cas, elle devint, dès le v^e siècle, d'un usage courant dans les monuments syriens comme dans les monuments africains (Tébessa, Tigzirt), à Salonique (Saint-Démétrius) comme en Italie, où l'imposte se conserva même jusqu'au vi^e siècle à Saint-Vital de Ravenne (fig. 60) ou à Parenzo. Généralement, elle fut richement ornée de sculptures,

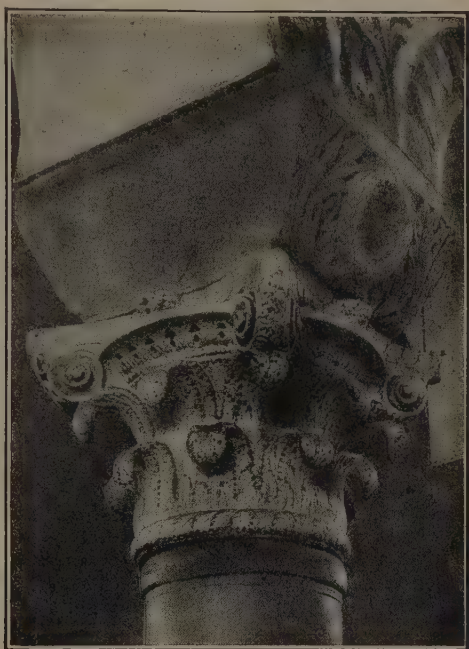


Fig. 59. — Salonique. Eski-djouma. Chapiteau théodosien
(Coll. Hautes Études, C, 680).

rinceaux d'acanthé ou de vigne, animaux affrontés, croix et monogrammes.

Mais ce parti offrait un danger encore : les deux pièces superposées pouvaient se disjoindre. On eut alors l'idée de les souder l'une à l'autre et de créer ainsi un type nouveau, le chapiteau-imposte, procédant des modèles fournis par la Perse sassanide et dont l'exemple le plus ancien, sans décoration aucune, apparaît en

528, à Constantinople, dans la citerne de Bin-bir-Direk. Ce chapiteau eut tantôt une forme cubique un peu massive (Sainte-Sophie



Fig. 60. — Chapiteau à Saint-Vital de Ravenne (Phot. Alinari).

de Salonique), voisine d'un tronc de pyramide renversée (fig. 61), tantôt une forme plus souple et plus élégante, se rapprochant du tronc de cône : c'est le chapiteau à corbeille, dont on trouve d'admirables exemplaires à Sainte-Sophie et aux Saints Serge et Bacchus (fig. 62). Parfois aussi, aux volutes des angles, on substitua des

têtes d'animaux, aigles, béliers, etc. (fig. 63), ce qui semble bien encore être une inspiration persane. Et de même, la décoration dont furent revêtus l'imposte et le chapiteau-imposte fut d'inspiration et de technique tout orientales. L'ornement, perdant tout caractère plastique, s'appliqua sur les faces du chapiteau comme une dentelle, tantôt découpée à jour, tantôt minutieusement ciselée, couvrant



Fig. 61. — Salonique. Chapiteau à Sainte-Sophie (Phot. Le Tourneau).

toutes les surfaces d'un réseau compliqué de rinceaux, de tresses et d'entrelacs qui se détachent sur un champ d'ombre uniforme. Beaucoup des motifs de cette décoration, l'acanthé mise à part, furent empruntés du reste à l'Orient par l'intermédiaire des tissus et des mosaïques. Mais ici encore, sur ces données étrangères, Constantinople, au v^e et au vi^e siècle, travailla pour en tirer des créations originales. Le voisinage des carrières de marbre de Proconnèse lui fournissait à point nommé, avec des matériaux admirables, des artisans expérimentés : elle put ainsi imaginer le chapiteau théodosien, inventer le chapiteau-imposte et les répandre à travers le monde. C'est en marbre de Proconnèse — chose significative — que sont exécutés les nombreux chapiteaux répandus dans tout le bassin méditerranéen : preuve évidente du rôle que joua Constantinople dans cette évolution et de l'influence que par là elle exerça.

Originalité créatrice de l'art byzantin. — Mais surtout la capitale travailla sur les apports qui lui vinrent d'Asie Mineure. « L'Asie Mineure, dit ingénieusement Strzygowski, est le corps de l'art byzantin. Sur ce corps, Constantinople mit un vêtement nouveau, grâce aux courants qui convergèrent dans la capitale, aussi bien du sud hellénistique de Syrie et d'Égypte que de l'Orient asiatique et persan¹. »

Elle emprunta surtout à l'Asie, pour le développer encore davan-



Fig. 62. — Constantinople. Chapiteau à l'église des Saints Serge et Bacchus.
(Phot. Ebersolt).

tage, cet art savant et hardi, où « tout est combinaison et calcul » ; au lieu de monuments d'une majesté massive, elle voulut des édifices d'une structure plus déliée et plus souple, et elle « chercha dans le jeu des poussées un principe nouveau d'équilibre². »

Ainsi, Constantinople combina ces trois groupes d'apports divers, syro-mésopotamiens, égyptiens, anatoliens ; elle y ajouta les enseignements qui lui vinrent de la Perse, soit pour les procédés de la construction, soit pour le système de la décoration polychrome ; et de tout cela, de l'aveu même de ceux qui prétendent le plus

1. Strzygowski, *Byzant. Denkmäler*, t. III, p. xvi.

2. Choisy, p. 163.

réduire son rôle¹, elle tira l'art byzantin. Mais elle ne se borna point à adopter servilement ces méthodes et ces leçons : l'art byzantin, tel que le créa la capitale, différa toujours des arts orientaux. Non seulement l'emploi exclusif de la brique, entraînant la nécessité du revêtement, lui imposa des partis nouveaux, que le voisinage de la cour et la facilité à se procurer des matériaux précieux l'amènèrent à réaliser avec une prodigieuse splendeur. Mais surtout, en combinant ces éléments étrangers, Constantinople resta toujours fidèle à l'esprit grec. Tandis qu'en Égypte, en Syrie, en Arménie, l'hellénisme reculait devant le vieil Orient, dans la capitale, pleine des merveilles de l'art antique, la tradition classique subsista. C'est ce qui empêcha l'art byzantin d'être une simple copie de l'art oriental, c'est ce qui lui donna son originalité propre. Et ce fut le grand mérite de Constantinople de faire vraiment œuvre créatrice, en appliquant les formules reçues avec une ingéniosité et une hardiesse jusqu'alors inconnues, et, au sortir d'une longue période de préparation et de tâtonnements, de les consacrer définitivement par des chefs-d'œuvre.



Fig. 63. — Chapiteau à figures d'aigles à Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Laurent).

IV

LES MONUMENTS DE CONSTANTINOPLE AVANT SAINTE-SOPHIE

Cette évolution progressive, dont la capitale fut le centre et la

1. Strzygowski lui-même (*Ursprung*, 36-39) a fort bien montré comment l'Eglise au v^e siècle, la cour au vi^e unifièrent les formes que fournissaient les diverses régions de l'Orient, et comment il se créa ainsi « un art d'empire, l'art byzantin. » (*eine Art Reichskunst, die byzantinische*). Ainsi se trouve, même chez Strzygowski, affirmé le rôle décisif de la capitale byzantine. Cf. Bertaux, *La part de Byzance dans l'art byzantin* (Journ. des Savants, 1911, 164 et 304.)

cause, se laisse entrevoir si l'on passe en revue les monuments malheureusement trop peu nombreux, que Constantinople a conservés de la fin du iv^e au commencement du vi^e siècle.

La Porte d'or. — Si on laisse de côté les murs bâtis par Théodose II au commencement du v^e siècle, dont le système de construction ressemble fort, au reste, à celui des réservoirs à ciel ouvert précédemment signalés, un des monuments les plus anciens et les plus curieux de Constantinople est la Porte d'or¹. En avant de l'arc de triomphe, flanqué de deux lourds pylones, qu'édifia, entre 388 et 391, Théodose le Grand, Théodose II fit, vers 447, construire des propylées, dont les descriptions des anciens voyageurs permettent de reconstituer la remarquable décoration. Le centre en était occupé par une porte flanquée de deux colonnes de marbre vert, dont les chapiteaux composites portaient, au lieu de volutes, des oiseaux. A droite et à gauche de cette porte, un grand mur s'étendait, partagé par des colonnettes et des pilastres en deux rangées parallèles de compartiments rectangulaires ; dans ces compartiments étaient encadrés des bas-reliefs à sujets antiques et des incrustations de marbre. Or c'est, on le sait, un usage tout alexandrin que l'emploi dans la décoration de ces placages polychromes et de ces bas-reliefs pittoresques. Mais c'est une innovation byzantine d'avoir appliqué ce parti à l'ornementation extérieure des édifices, et l'intérêt des propylées de la Porte d'or est d'en offrir, semble-t-il, le premier exemple.

On trouve ensuite une série de constructions religieuses se rattachant à des types connus, mais les réalisant chacun avec un trait particulier d'originalité².

La basilique du Stoudion. — De 463 date la basilique de Saint-Jean du Stoudion (auj. Mir-Achor djami). Elle est pleinement conforme au type hellénistique, dont elle a l'atrium, les trois nefs, les tribunes, et elle le réalise même avec un certain esprit conserva-

1. Strzygowski, *Das Goldene Thor in Konstantinopel* (JDAI, t. VIII, 1893).

2. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*, Berlin, 1854 ; Pulgher, *Les églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880 ; Kondakof, *Églises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1877 (russe) ; Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*. Berlin, 1908 et suiv. ; Ebersolt, *Études sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA, 1909, II). Cf. Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*. Paris, 1901 ; Van Millingen, *Byzantine churches in Constantinople*, Londres, 1912 ; Ebersolt et Thiers, *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913, Diehl, *Constantinople*, Paris, 1924.

teur, puisque la plate-bande y persiste au lieu des arcades. Mais on y trouve dans la décoration le chapiteau théodosien, qui est comme la marque propre qu'y a mise Constantinople. On y a également retrouvé récemment un chapiteau composite à têtes d'aigles, fort semblable à ceux qui décoraient la Porte dorée : et aussi bien, dans l'en-



Fig. 64. — Constantinople. Eglise des Saints Serge et Bacchus. Plan (d'après le relevé de M. A. Thiers).

semble de la construction, la basilique offre avec ce dernier monument des analogies tout à fait remarquables. Enfin, à l'entablement du portique extérieur, les rinceaux d'acanthé qui décorent la frise, découpés à jour de façon à se détacher en vigueur sur le fond d'ombre, rappellent, par l'inspiration comme la technique, les procédés de l'ornementation syrienne.

L'église des Saints Serge et Bacchus. — Du premier tiers du vi^e siècle date un édifice à plan central, l'église des Saints Serge et Bacchus, élevée par les soins de Justinien et de Théodora, dont



Fig. 65. — Constantinople. Église des Saints Serge et Bacchus. Intérieur (Phot. Ebersolt).

les chapiteaux portent les monogrammes sculptés (fig. 64 et 65). Si on compare cette construction aux édifices analogues conservés en Syrie, et qui la précèdent de quelques années à peine, tels que la cathédrale de Bosra (512) et Saint-Georges d'Esra (515), on voit

d'un coup d'œil tout le progrès réalisé. Ce n'est plus aux angles extérieurs du carré que sont placés les exèdres destinés à contrebuter les poussées de la coupole ; par un art tout autrement savant, ils s'ouvrent sur l'octogone central, et les piliers entre lesquels ils sont ménagés sont reliés aux murs extérieurs par tout un système d'arcs et de voûtes concourant à la butée de la coupole. Par cette innovation capitale, en même temps que l'équilibre est fortifié, l'édifice est entièrement modifié dans son dessin et dans son aspect. Sans doute, comme au Stoudion, la plate-bande subsiste au-dessus des colonnes ; mais les tribunes régnaient au pourtour de l'édifice et surtout l'ingénieuse construction de la coupole attestent, avec l'habile répartition des poussées, le progrès accompli dans la réalisation du type. Bâtie en matériaux légers, cette coupole se raccorde à l'octogone de base par un tracé à seize côtés, alternativement droits ou courbes, qui donnent naissance à autant de fuseaux, alternativement plats ou côtelés, se réunissant au sommet de la coupole. Chacun des fuseaux côtelés correspond aux huit grands piliers de base et est contrebuté à l'extérieur de la coupole par d'ingénieux contreforts : système de construction aussi savant que simple et qui marque clairement les progrès accomplis ¹.

*Sainte-Irène*². — Il en va de même à Sainte-Irène, construite en 532 par Justinien, et où apparaît le type de la basilique à coupole, mais modifié par une ingénieuse solution des problèmes d'équilibre (fig. 66 et 67). Les berceaux qui, à Sainte-Sophie de Salonique, contrebutaient la coupole, furent prolongés ici jusqu'au mur d'enceinte extérieure, les petites arcades qui séparent la grande nef des

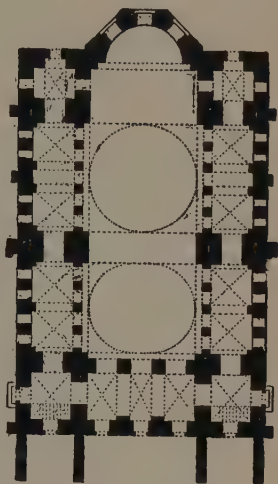


Fig. 66. — Église de Sainte-Irène. Plan (d'après Holtzinger).

1. C'est à tort que Choisy, pl. XX, 1, représente la coupole comme constituée par seize côtes creuses. Le parti exact a été déterminé par les intéressants relevés de MM. Ebersolt et Thiers.

2. Beljajev, *L'église de Sainte-Irène* (Viz. Vrem, I (1894), et II (en russe)). Walter George, *The church of Saint-Eirene at Constantinople*, Oxford, 1912.

bas-côtés ne se répétant point à l'étage supérieur. Ces berceaux dessinaient ainsi une croix avec ceux de la nef, et dans cette disposition était déjà en germe le plan byzantin à croix grecque. Mais, à Sainte-Irène, malgré la seconde coupole, basse et aveugle, couvrant la partie ouest de la nef, le prolongement de cette nef et l'étroitesse des collatéraux rattachaient nettement encore l'édifice au type de la basilique à coupole¹.

La citerne de Bin-bir-Direk. — Ce qui frappe dans ces édifices,



Fig. 67. — Constantinople. Sainte-Irène (Phot. Sebah et Joaillier).

c'est l'ingéniosité des partis employés, l'habileté savante à résoudre les problèmes d'équilibre, l'audace croissante et le progrès continu qui, d'un monument à l'autre, se manifestent dans la conception comme dans l'exécution. La même évolution apparaît, on l'a vu, dans les citernes de la capitale et s'achève avec un incomparable éclat dans les magnifiques réservoirs de Jéré-batan-Séraï et de Bin-bir-Direk². Dans le premier, qui n'a qu'un étage de colonnes et

1. Les mêmes solutions apparaissent dans les ruines de l'église de Philippes en Macédoine, contemporaine de Sainte-Irène, et comme elle, intermédiaire entre la basilique à coupole et le plan en croix grecque (Strzygowski, *Die Ruine von Philippi* (BZ, XI (1903), p. 473).

2. Strzygowski et Forchleimer, *loc. cit.*

qui est couvert de calottes à pendentifs, on observe quelque timidité encore, et la présence des chapiteaux du type théodosien semble le rattacher à l'ancienne école du v^e siècle. Le second, au contraire, qui date de 528, égale en audace la construction de Sainte-Sophie (fig. 68). Comme dans les citernes alexandrines, on y trouve deux étages de minces colonnes superposées, que l'architecte, avec une hardiesse prodigieuse, a reliées par de simples tirants en bois : et sur ce frêle appui, il a audacieusement posé les voûtes



Fig. 68. — Constantinople. Citerne de Bin-bir-Direk
(Phot. Sebah et Joaillier).

massives de ses coupoles à pendentifs. Sur un espace de 64 mètres sur 56, on compte 212 de ces colonnes, mesurant respectivement 4^m8 et 4^m4 de hauteur. En même temps, l'architecte de la citerne créait le chapiteau-imposte, qu'on rencontre ici pour la première fois, et qui était appelé à une si belle fortune. Par tout cela, Bin-bir-Direk est le chef-d'œuvre de ce genre de monuments, comparable à Sainte-Sophie même par l'habileté technique de la construction et le génie créateur ; et elle ressemble à Sainte-Sophie en ceci encore, que jamais, depuis le vi^e siècle, on ne se risqua à Byzance à en répéter les audacieuses dispositions.

Avec de tels chefs-d'œuvre, la période des origines est close ; l'art qui se manifeste à Constantinople a trouvé sa formule définitive et atteint du même coup son apogée. A ce moment, toutes les méthodes de construction sont fixées, tous les types d'édifices se sont produits et se montrent tous appliqués, sans parti pris, sans exclusion. Jamais l'art n'a été plus varié, plus fécond, plus libre ; jamais il n'a eu plus de science dans la conception, plus d'audace dans l'exécution, plus d'habileté et d'esprit d'invention dans la solution des plus délicats problèmes techniques. Jamais peut-être, comme on l'a remarqué, à aucune époque de l'histoire de Byzance, des individualités artistiques plus géniales n'ont réalisé de plus grands progrès.

Assurément, pour obtenir de tels résultats, il a fallu une longue période de préparation et de tâtonnements ; nous en avons suivi en Mésopotamie, en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, le développement progressif. Mais si tout cela a abouti, si cet art a trouvé à Constantinople sa forme définitive, il a fallu quelque chose de plus : le génie de quelques grands architectes, que le vi^e siècle vit naître, et les ressources inépuisables que mit à leur disposition l'ambition grandiose de Justinien.

LIVRE II

LE PREMIER AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER

SAINTE-SOPHIE

- I. La construction de Sainte-Sophie. Les matériaux. Les architectes. —
II. L'architecture. L'aspect extérieur. Le plan. La coupole. Les combinaisons d'équilibre. — III. La décoration. L'ornement sculpté. La décoration polychrome. Les mosaïques. Les arts du métal. Admiration des contemporains et originalité de l'œuvre.

Sainte-Sophie de Constantinople, « la Grande-Église », comme la nomma tout le moyen âge oriental, est le type par excellence de l'art byzantin, tel qu'il se constitua sous le règne de Justinien, le représentant le plus parfait, par les formes de son architecture et la splendeur de sa décoration, de l'idéal que cet art s'efforça de réaliser. Peu d'édifices religieux ont une importance comparable, Notre-Dame de Paris, si remarquable qu'elle soit, a des égales ; Saint-Pierre de Rome manque un peu d'originalité et n'est guère chrétien que de destination ; Sainte-Sophie, au contraire, est unique ; et en même temps qu'elle marque l'avènement d'un style nouveau, elle en marque du même coup l'apogée ¹.

1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel*, Berlin, 1854 ; Pulgher, *Les églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880 ; Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1882 ; Kondakof, *Églises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1887 (russe) ; Lethaby et Swainson, *The church of Sancta Sophia*, Londres et New-York, 1894 ; Diehl, *Justinien*, Paris, 1901 ; Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1908 et suiv. ; Antoniadis, *Ἐκφρασις τῆς ἁγίας Σοφίας*, 3 vol. Paris, 1907-1909 ; Prost, *Sur la forme primitive de la coupole de Sainte-Sophie* (C. R. Acad. Inscr., 1909, p. 252) ; Ebersolt, *Sainte-Sophie de Constantinople*, Paris, 1910 ; *Sanctuaires de Byzance*, Paris, 1921. Cf. les textes cités dans les *Quellen* de Richter. La belle restauration de Prost, qui a obtenu la médaille d'honneur au Salon de 1900, vient d'être publiée en partie dans les *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. Supplément, Paris, 1924, pl. 1-10.

I

LA CONSTRUCTION DE SAINTE-SOPHIE

Les matériaux. — Lorsque, en 532, la basilique, jadis édifée par Constantin en l'honneur de la Sagesse divine, fut détruite par l'in-



Fig. 69. — Constantinople. Sainte-Sophie. Extérieur (Phot. Berggren).

cendie allumé au cours de la sédition Nika, Justinien entreprit de la reconstruire avec une magnificence inouïe. A la place de la petite basilique, il rêva d'élever quelque chose d'extraordinaire et de colossal. Pour agrandir le terrain de la construction future, on acheta à prix d'or les maisons environnantes. Pour donner à l'édifice la splendeur projetée, on rassembla dans le monde entier les matériaux les plus précieux. Une circulaire impériale invita, dit-on, les gouverneurs des provinces à envoyer à Constantinople les plus somptueuses dépouilles des monuments antiques ; il en vint,

dit-on, d'Athènes et de Rome, de Baalbeck et d'Éphèse, d'Europe et d'Asie. On mit également à contribution les carrières les plus fameuses. Proconnèse donna ses marbres blancs, Carystos d'Eubée, ses marbres vert clair, Iasos de Carie, ses marbres blancs et rouges, Chemtou de Numidie, ses jaunes antiques, Synnada de Phrygie ses roses veinés ; l'Égypte envoya ses porphyres, la Thessalie et la Laconie, leurs brèches de vert antique : Justinien accepta et employa tout. Jadis la Grèce antique, pour bâtir les Propylées ou le Parthénon, recherchait les marbres les plus parfaits, pour leur éclat et leur pureté ; Justinien se complut, au contraire, aux combinaisons savantes de la polychromie et mêla, d'ailleurs avec un goût exquis, les marbres les plus divers, les couleurs les plus opposées. Il poussa plus loin encore le luxe et la prodigalité. Avec une profusion inouïe, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses, furent mise en œuvre, autant pour rehausser la splendeur de l'édifice que pour éblouir les yeux par le déploiement d'un faste inaccoutumé.

Les architectes. — Pour exécuter sa volonté et réaliser son rêve, Justinien fit appel à deux architectes d'origine asiatique, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. Les contemporains s'accordent à vanter leur intelligence, leur esprit d'invention, leur habileté, leur science ; leur œuvre montre en eux de savants constructeurs, capables de résoudre les plus délicats problèmes, de poursuivre les recherches les plus ingénieuses, parfois les plus subtiles, de l'art de bâtir. Sous leur direction, la construction fut poussée avec une activité prodigieuse. Dix mille ouvriers y furent employés. L'empereur lui-même suivit attentivement les travaux, visitant les chantiers, excitant le zèle des ouvriers, ne dédaignant même pas de conseiller les architectes ; et comme un empereur, par définition, possède une compétence universelle, ces conseils étaient, paraît-il, excellents, et tirèrent les architectes de plusieurs embarras très graves. En tout cas, Justinien ne marchanda pas l'argent aux maîtres de l'œuvre ; plus de 360 millions furent dépensés, dit-on, pour la construction de Sainte-Sophie. Aussi, en cinq ans, le monument était terminé. Le 27 décembre 537, il fut solennellement inauguré. Monté sur un char à quatre chevaux, l'empereur se rendit du palais à l'église, à l'entrée de laquelle le patriarche le reçut en grande pompe. Arrivé à la porte royale, quand Justinien, d'un coup d'œil, embrassa son rêve réalisé, d'un élan il courut jusqu'à l'ambon placé sous la grande coupole, et là, les mains étendues, il s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'accomplir une telle œuvre !

O Salomon, je t'ai vaincu ! » Pour célébrer ce jour mémorable, Justinien combla son peuple de libéralités et de fêtes, et la Grande Église de richesses, de vases précieux, d'ornements sacerdotaux magnifiques, de vastes domaines, de reliques vénérables. Il avait raison. « Jamais, comme le dit très bien Choisy, le génie de Rome et celui de l'Orient ne s'étaient associés dans un plus surprenant et plus harmonieux ensemble »¹.

II

L'ARCHITECTURE

L'aspect extérieur. — Aujourd'hui, quand, par le dehors, on considère Sainte-Sophie, l'impression est assez médiocre (fig. 69). C'est que, pour soutenir la construction de Justinien, les siècles postérieurs ont dû l'étayer d'une forêt de massifs contreforts, et, au milieu de ces supports parasites, la coupole, dont la demi-sphère s'appuie au reste directement, sans tambour interposé, sur les pendentifs, paraît plus lourde et plus déprimée encore qu'elle n'est en réalité. Assurément, de loin, l'effet que produit Sainte-Sophie est plus puissant ; elle justifie alors l'expression de Procope, qui la compare joliment à un navire à l'ancre, dominant de sa masse gigantesque les édifices de la cité. Néanmoins, une construction byzantine du VI^e siècle, avec ses murs de brique nue, garde toujours, à l'extérieur, un aspect assez monotone et indigent. Toutes les splendeurs et toutes les audaces sont réservées pour l'intérieur. Il faut entrer dans Sainte-Sophie pour en comprendre l'originalité puissante et la rare magnificence.

Le plan. — Jadis, en avant du temple, s'étendait un grand atrium entouré de portiques, au milieu duquel une belle fontaine de marbre jetait l'eau dans de larges vasques (fig. 70). Il n'en reste plus aujourd'hui que quelques substructions. De cette cour, par cinq portes, on entrait dans une galerie fermée ou narthex qui, par neuf portes, s'ouvre dans l'église ; la porte centrale, ou porte royale, était réservée aux cortèges impériaux. Le monument lui-même forme un vaste rectangle, long de 77 mètres sur 71 mètres 70 de large, dont la partie médiane est occupée par une magnifique nef centrale, au-dessus de laquelle se dresse une coupole énorme de 31 mètres de diamètre. Cette coupole

1. Choisy, *Hist. de l'architecture*, II, 51.

s'appuie par des pendentifs sur quatre grands arcs, qui eux-mêmes reposent sur quatre piliers colossaux. Deux de ces arcs, au nord et au sud, sont des formerets qui enveloppent un mur plein, percé de deux rangées de fenêtres, et soutenu par deux étages de colonnes ; à l'est et à l'ouest, les grands arcs s'appuient, au contraire, sur deux vastes demi-coupoles contrebutant et soutenant la coupole centrale, et épaulées, à leur tour, chacune par deux niches plus petites. Une abside en saillie, polygonale à l'extérieur, circulaire à l'intérieur, s'ouvre au milieu de l'hémicycle que recouvre la demi-coupole de l'est ; les exèdres latéraux mettent, de même que les arcades de droite et de gauche, la nef principale en communication avec les bas-côtés. Ceux-ci, voûtés en arête, sont surmontés de tribunes couvertes de voûtes sphériques, et qui font le tour de l'église en passant au-dessus du narthex. Ces galeries supérieures étaient réservées aux femmes : c'est là qu'avec les dames de sa cour, l'impératrice assistait aux offices et donnait parfois ses audiences en certains jours de fêtes solennelles.

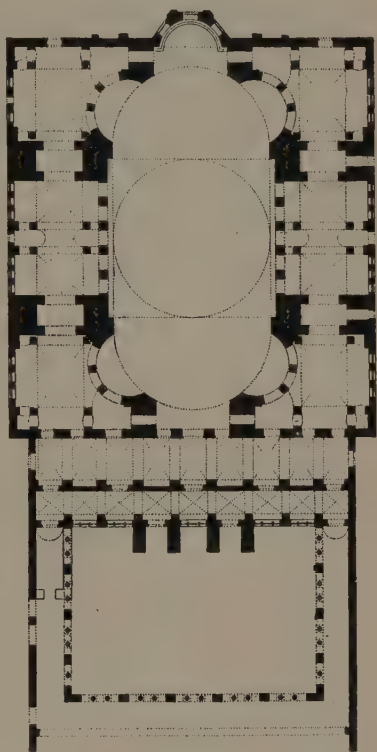


Fig. 70. — Constantinople. Sainte-Sophie.
Plan (d'après Holtzinger).

Il est aisé d'apercevoir les rapports qu'offre ce plan avec ceux des édifices que nous connaissons déjà. Par la longueur de la nef, l'isolement des formerets, les deux étages d'arcades latérales, Sainte-Sophie se rattache au type des basiliques à coupoles. Mais, à l'est et à l'ouest, au lieu des berceaux qui, dans ce type, épaulent la coupole centrale, on trouve ici un autre parti employé, qui se rattache semblablement à des édifices antérieurs. Coupez par le milieu, suivant une ligne nord-sud, le plan des Saints Serge et

Bacchus, entre les deux demi-coupoles ainsi formées, intercalez une coupole plus haute qui s'appuiera sur elles, ajoutez les collatéraux, vous aurez Sainte-Sophie. Ainsi la Grande Église n'est que l'aboutissement final d'une évolution longuement préparée : mais ce qui en fait quelque chose d'original et d'unique, c'est que ces partis y ont été réalisés avec une ampleur de proportions, une harmonie de lignes, une audace de conception, qui font des constructeurs de Sainte-Sophie tout autre chose que des imitateurs, et de leur œuvre « une merveille de stabilité et de hardiesse », que ne pouvaient faire même pressentir les modestes édifices de l'âge précédent.

La coupole. — Un problème surtout était d'une difficulté singulière : les proportions énormes que l'architecte avait assignées à sa coupole imposaient au constructeur les recherches les plus délicates. On apporta à cette partie de l'édifice une attention toute particulière. Les pierres des quatre piliers, soigneusement appareillées, furent scellées avec du ciment et liées par des crampons de fer ; pour rendre plus uniforme la répartition des charges, on assit les lits de pierre sur des feuilles de plomb laminé ; pour prévenir l'éclatement des colonnes qui soutenaient le mur sous les formerets, on cercla les fûts de frettes métalliques ; et, malgré ces précautions, plus d'une fois les points d'appui manquèrent fléchir sous le poids des grands arcs qu'ils soutenaient. Pour la coupole même, la difficulté était plus considérable encore. Pour en diminuer le poids, on employa à la construire des matériaux particuliers, des tuiles d'une terre blanche et spongieuse, extrêmement légère, que l'on fabriquait à Rhodes ; pour raidir et rendre moins déformable cette coque mince qui constituait le dôme, on la partagea en quarante fuseaux par autant de nervures saillantes convergeant au sommet ; pour en atténuer les poussées, on l'enveloppa à la base d'une gaine extérieure, constituée par une suite d'éperons ou de contreforts, logés dans l'intervalle des baies d'éclairage. Enfin on aboutit, et, à plus de cinquante mètres au-dessus du sol, la coupole de Sainte-Sophie s'éleva, « ouvrage admirable et terrifiant tout ensemble », selon le mot de Procope, et qui semble, dit le même écrivain, « moins reposer sur la maçonnerie qu'être suspendue par une chaîne d'or du haut du ciel » (fig. 71).

C'est par là surtout, par » la prodigieuse légèreté de sa structure ¹ », bien plus encore que par le luxe de ses mosaïques et de ses

1. Choisy, p. 135.

marbres, que Sainte-Sophie étonna les contemporains. Il importe donc d'analyser brièvement ces organes de soutènement, si légers

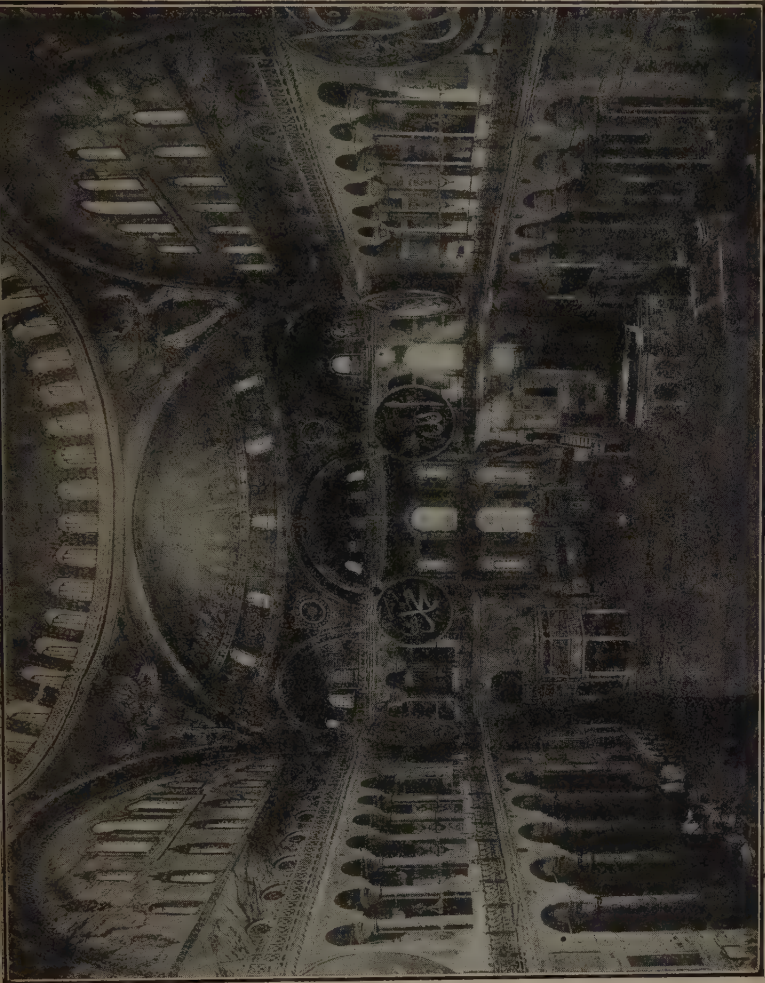


Fig. 71. — Sainte-Sophie. Intérieur (Phot. Sebah et Joaillier).

et si savants tout ensemble, de montrer comment furent déterminées ces combinaisons d'équilibre, qui firent tant d'honneur à la science et au génie d'Anthémius.

Les combinaisons d'équilibre. — « Sainte-Sophie, dit Choisy, con-

siste essentiellement en une salle à pendentifs, dont la voûte centrale est soutenue sur deux de ses faces par de grandes niches, et sur les deux autres faces par deux arcs de tête ¹. » C'est là un exemple, qui n'est point rare, de l'association de deux procédés distincts de butée : mais ces deux systèmes, concurremment admis, sont loin d'offrir d'égales garanties de solidité. Avec les niches plus petites qui les soutiennent, l'équilibre des deux demi-coupoles de l'est et de l'ouest est surabondamment assuré. Il n'en va pas de même pour les formerets du nord et du sud, dont la stabilité est beaucoup plus restreinte, et qui seraient incapables à eux seuls de maintenir les poussées de la coupole, sans le concours de vigoureux contreforts, dressés à l'extérieur, au-dessus de la terrasse des collatéraux. Ces contreforts, composés de deux éperons d'inégale épaisseur, ne présentent, conformément à l'usage byzantin, aucune saillie sur la face extérieure de l'édifice ; ils apparaissent au-dessus des bas côtés comme de simples murs de refends. Des combinaisons non moins savantes assurèrent l'équilibre des collatéraux ², par une ingénieuse combinaison de larges formerets et d'éperons adossés au mur d'enceinte. « L'effet de cette construction, dit Choisy, où les contreforts sont presque tous remplacés par des voûtes de butée, est surprenant de hardiesse. Hardiesse, disons-le, un peu téméraire, et qui faillit compromettre l'existence même du monument ³. »

Le 7 mai 558, la merveilleuse coupole, ne justifiant que trop les craintes qu'elle faisait concevoir aux architectes, s'écroula, écrasant sous ses ruines l'ambon placé au-dessous. L'accident causa dans l'empire une consternation générale, et Justinien n'eut de cesse que le mal ne fût réparé. Mais Anthémius et Isidore étaient morts ; on chargea donc un neveu du second de reprendre l'œuvre des deux grands architectes. Il rétablit la coupole dans des conditions de moindre poussée, c'est-à-dire, avec plus de flèche et, tout en la surélevant de trente pieds, il lui donna, avec une moindre envergure, une forme générale moins audacieuse ; en outre, pour renforcer les formerets, il les empâta dans un massif de garniture ⁴. En 562, l'ouvrage était achevé. Le 24 décembre, veille de Noël, pour la seconde

1. Choisy, p. 135.

2. On en trouvera l'analyse dans Choisy, 136-138, que j'ai suivi de très près dans tout cet exposé.

3. Choisy, p. 138.

4. Cf. Millet, *La coupole primitive de Sainte-Sophie*, Revue belge de philologie et d'histoire, n° 4, 1923.

fois, en présence de l'empereur et du patriarche, on inaugura la Grande Église ; et à cette occasion, Paul le Silentiaire prononça devant Justinien sa fameuse *Description de Sainte-Sophie*.

Malgré les imperfections de détail, malgré les réparations fréquemment nécessaires, Sainte-Sophie a duré, en somme, plus de treize cents ans, et elle apparaît, aujourd'hui encore, comme une merveille de logique audacieuse et de science. Sans doute, comme le dit Choisy, « la conception était trop originale pour être dès le premier jet réalisée d'une façon irréprochable » ; elle était trop hardie aussi et trop savante pour qu'on se risquât bien souvent par la suite à l'imiter ¹. Mais, telle qu'elle est, Sainte-Sophie reste « une des plus puissantes créations de l'architecture », un de ces édifices types qui résument pour nous tout un ensemble de méthodes et tout un idéal d'art.

III

LA DÉCORATION

Par la décoration dont elle est revêtue, Sainte-Sophie n'a pas moins d'importance dans l'histoire de l'art byzantin, et, ici encore, le monument est singulièrement caractéristique.

On sait déjà le goût de luxe pompeux et raffiné dont cet art était pénétré, les savantes combinaisons par lesquelles, dédaignant de faire simple, l'artiste s'appliquait à réveiller l'attention d'un public un peu blasé ; on sait comment la décoration, jadis subordonnée à l'ordonnance générale, devient alors de plus en plus une parure adventive, existant par elle-même et pour elle-même, et par quels moyens divers, sculptures finement ciselées se détachant comme une dentelle sur un champ d'ombre, chatoyants revêtements de marbres, mosaïques aux fonds de couleurs éclatantes, elle mit sur tous les membres de l'édifice un admirable revêtement polychrome. Tout cela fut appliqué à Sainte-Sophie avec une prodigieuse magnificence, et la décoration de la Grande Église forma un ensemble d'une harmonie admirable, où les moindres détails furent exactement combinés pour concourir à l'effet général.

L'ornement sculpté. — Regardez l'ornement sculpté (fig. 72). Sur les hautes colonnes de la nef et des galeries, des chapiteaux-

1. On ne l'a fait qu'au xvi^e siècle, dans les mosquées de la Mohammedieh, de la Bayezidieh et de la Sulémanieh.

impostes, en marbre blanc de Proconnèse, souvent rehaussés de dorures, posent la fine dentelle de leurs cubes ciselés. Tous ne sont point de même forme : mais dans tous on observe la même



Fig. 72. — Constantinople. Sainte-Sophie. Intérieur.
(Phot. Sebah et Joaillier).

recherche de l'effet coloré. L'acanthé, principal motif de l'ornement, a perdu tout caractère plastique ; elle s'aligne en palmettes, se développe en rinceaux, se ploie autour de cabochons portant les mono-

grammes de Justinien et de Théodora, mais sans relief saillant, sans modelé vigoureux, comme une broderie appliquée sur le cube de pierre qu'elle enveloppe. Les mêmes motifs et les mêmes procédés se rencontrent à la courbe extérieure et intérieure des arcades, et de même, dans les écoinçons, l'acanthé enroule ses feuilles blanches se détachant sur champ noir autour de disques de porphyre ou de marbre vert. On a signalé déjà la frappante ressemblance qu'offre cette décoration sculptée avec celle de Mschatta ; pareillement, ce sont des motifs d'origine orientale, fleurons, rosaces, entrelacs, qui décorent en partie les corniches, les plates-bandes et les encadrements, et qui apparaissent sur les parapets des galeries.

La décoration polychrome. — Mais ce qui surtout mérite l'attention, c'est la splendeur de la décoration polychrome. Sur le sol, les marbres de toutes couleurs, les jaspes, les albâtres, les porphyres, les serpentines, se disposent et s'enroulent en combinaisons qui semblent nuancées par la main du plus habile des peintres ; on dirait, selon le mot d'un contemporain, d'un tapis, ou encore d'un jardin, tout jonché de fleurs de pourpre semées dans l'épaisseur du gazon. Les grandes colonnes de la nef sont en vert antique, celles des exèdres en porphyre d'Égypte. Toute la partie inférieure des murailles est tapissée d'incrustations de marbre (fig. 73). Dans les nefs, ce sont des panneaux multicolores, encadrés de fines bordures dentelées ou de larges bandes sculptées de marbre blanc ; les uns sont veinés de veines symétriques ; ailleurs les tons foncés alternent avec les tons clairs ; au sommet, sous la corniche, court une frise de ciment colorié incrusté dans les creux d'un dessin ornemental. Les marbres les plus précieux, les combinaisons les plus rares ont été réservés pour l'abside. Autour de carrés ou de cercles, formant le centre du panneau, des figures géométriques se dessinent, des rinceaux ou des volutes se déroulent, des dauphins affrontés se disposent ; et quelques-uns de ces panneaux ont tout l'éclat, tout le velouté de tapis d'Orient. Jadis, dans le sanctuaire, au-dessous des incrustations, des plaques d'argent tapissaient les murailles. Au-dessus, sur le mur qu'encadrent les hauts formerets, à la courbe des coupoles et des absides, sur les voûtes des tribunes et des collatéraux, d'immenses mosaïques se déroulent sur des fonds d'or vif ou de bleu foncé.

Les mosaïques. — La figure humaine semble avoir tenu peu de place dans les mosaïques qui, à Sainte-Sophie, datent avec certitude du VI^e siècle : tout au plus peut-on attribuer à cette époque le bel archange qui se trouve sur le mur méridional du sanctuaire (fig. 74),

et, au portail du sud, une mosaïque, encore vue par Fossati, et où la Vierge était représentée avec son divin fils, entre Justinien lui

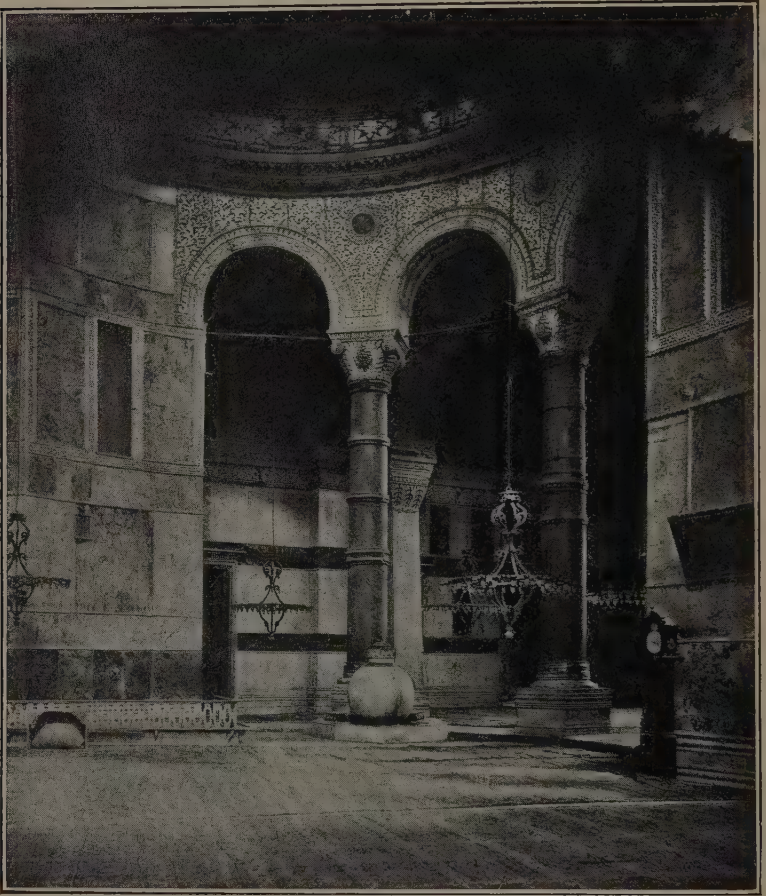


Fig. 73. — Constantinople. Sainte-Sophie. Vue intérieure (Phot. Berggren).

présentant Sainte-Sophie et Constantin lui offrant la ville fondée par lui ¹. Dans son ensemble, la décoration primitive de Sainte-Sophie

1. Les grandes figures de saints et de prophètes, ainsi que la belle mosaïque du tympan de la porte royale, sont de date certainement postérieure.

était surtout ornementale ¹. Au sommet de la grande coupole, une croix colossale brillait sur un ciel tout parsemé d'étoiles ; ailleurs couraient des rinceaux de verdure et de fleurs. Le tout se détachait sur des fonds aux tonalités puissantes de bleu, d'or et d'argent, que l'art nouveau avait substitués aux fonds clairs des peintures alexandrines. C'est là une des innovations capitales de l'art byzantin, et elle montre clairement comment cet art a renouvelé la polychromie alexandrine au moyen des procédés directement empruntés à l'Orient.

Tout cet admirable décor était mis en valeur par la grande lumière que versaient dans l'édifice les quarante fenêtres ouvertes à la base de la coupole et celles percées dans l'épaisseur des absides et des grands murs latéraux. Ainsi parée, sous son riche vêtement de mosaïques et de marbres, Sainte-Sophie apparaissait toute lumineuse, à ce point que, selon le mot de Procope, au lieu de recevoir les rayons du soleil, elle-même semblait émettre de la lumière.

Les arts du métal. — Justinien, dit-on, eût voulu davantage. Il eût désiré, imitant le modèle fourni par certains édifices d'Alexandrie, revêtir de plaques d'or les murailles et le sol même de Sainte-Sophie. Du moins fit-il une large place au métal précieux dans la décoration de l'église par la splendeur des monuments d'orfèvrerie qu'il y consacra. Au centre de l'édifice, sous la coupole, s'éleva une grande tribune, l'ambon, également « admirable par ses fleurs de marbre et les merveilles de l'art qui l'ornaient ». L'éclat mat de l'ivoire et de l'argent, l'éblouissement des pierres précieuses s'y mêlaient à l'étincel-



Fig. 74. — Ange. Mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

1. Heisenberg (*Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia* dans *Ἐπέλα*, hommage à l'Université nationale de Grèce, 1912) pense qu'une grande partie de cette décoration ornementale date de l'époque iconoclaste et que les figures tenaient plus de place dans la décoration primitive de Sainte-Sophie. Après le désastre de 558, Justin II, le successeur de Justinien, y aurait fait représenter un cycle de scènes empruntées à la vie et aux miracles du Christ, et destinées à glorifier le dogme fixé par le concile de 553. Un passage de Théophane fait allusion à ces embellissements exécutés par Justin II, et Heisenberg croit en trouver la confirmation dans Corippus. Les iconoclastes auraient au VIII^e siècle détruit cette décoration. L'hypothèse est intéressante et ingénieuse ; elle semble cependant fragile.

lement des marbres précieux ; et par dessus la tribune était placé un dôme, revêtu de plaques d'or rehaussées de pierreries et surmonté d'une croix. Devant l'abside, se dressait une magnifique clôture, tout en argent ciselé ; sur les colonnes de cet iconostase se détachaient dans des médaillons les images du Christ et de la Vierge, des archanges, des prophètes et des apôtres. Mais l'autel surtout fut une merveille. La sainte table était tout en or, éblouissante de pierres fines et d'émaux ; elle reposait sur des colonnes d'or, et au-dessus quatre colonnes d'argent doré portaient un dôme surmonté d'une grande croix d'or. De merveilleuses étoffes, où étaient tissées en soie et en or les bonnes œuvres de Justinien et de Théodora et leurs personnes impériales inclinées sous la bénédiction de la Vierge et du Christ, formaient les rideaux de l'autel. Enfin, au fond de l'abside, était placé le trône du patriarche, également en argent doré ; et si l'on veut par un chiffre prendre quelque idée de cette magnificence, on notera que, d'après Procope, dans le seul sanctuaire de Sainte-Sophie, il y avait 40.000 livres pesant d'argent.

Mais ce qui, plus que tout le reste, semble avoir frappé les contemporains, ce fut la beauté de l'éclairage dont, la nuit, aux grandes fêtes, l'église s'illuminait. Paul le Silencieux a longuement décrit les *polycandila* d'argent, les lampes en forme de navires, les candélabres en formes d'arbres, d'où la flamme jaillissait comme une fleur, les lanternes aériennes accrochées à la base circulaire de la coupole. Ainsi, magnifiquement éclairée, « à ce point, dit le poète, que la nuit lumineuse, souriante comme le jour, y avait des colorations de rose », l'église brillait comme un incendie splendide, annonçant de loin aux navigateurs l'approche de la capitale et la gloire de Justinien.

Admiration des contemporains et originalité de l'œuvre. —

La Grande Église excita chez les contemporains une admiration sans égale. Les écrivains du temps n'ont pas assez d'éloges pour le génie de l'architecte, « dont l'œuvre, dit Agathias, aussi longtemps qu'elle durera, suffit à perpétuer la gloire ». Un autre historien dit de Sainte-Sophie : « C'est un ouvrage puissant, incomparable, tel que jamais l'histoire n'en a mentionné, une église merveilleuse, unique, que les mots sont impuissants à décrire ». Pour Procope, c'est « un spectacle de toute beauté, qui dépasse l'attente des visiteurs et semble incroyable à ceux qui en entendent seulement parler » ; mais c'est surtout dans un autre passage que le même écrivain a traduit de façon émouvante l'impression qu'on éprouve en pénétrant dans Sainte-Sophie. « Lorsque, dit-il, on entre dans cette

église pour prier, on sent tout aussitôt qu'elle n'est point l'ouvrage de la puissance et de l'industrie humaines, mais bien l'œuvre même de la divinité ; et l'esprit, s'élevant vers le ciel, comprend qu'ici Dieu est tout proche, et qu'il se plaît dans cette demeure que lui-même s'est choisie ».

Durant les siècles suivants, l'entreprise gigantesque de Justinien continua à frapper puissamment les imaginations populaires, et tout un cycle de légendes s'accrocha autour de la coupole de Sainte-Sophie. On sait quel rôle considérable la superstition du moyen âge a prêté au diable dans la construction des cathédrales gothiques d'Occident. L'Orient a voulu de même expliquer d'une façon surnaturelle la construction de Sainte-Sophie : mais, plus dévot, il en a reporté l'honneur à Dieu lui-même, intervenant par ses anges pour suggérer le plan et surveiller les travaux de la Grande Église. L'imagination populaire n'a pas été moins vivement frappée de l'énormité des sommes dépensées pour cette grande œuvre, et ici encore elle a fait intervenir le surnaturel pour expliquer comment Justinien put trouver l'argent nécessaire. Les conteurs naïfs qui inventèrent ces légendes avaient raison. Ils sentaient qu'il y avait là une réussite incomparable, un monument merveilleux, où l'art byzantin avait trouvé sa formule définitive et réalisé ses caractères constitutifs.

C'est ce qu'ont parfaitement exprimé, dès le ^{vi}e siècle, les contemporains de Justinien. Aux yeux de Procope, Anthémios de Tralles apparaît comme « le plus savant homme dans l'art de la mécanique, non seulement entre tous les gens de son temps, mais entre tous ceux des siècles antérieurs ». Isidore de Milet est défini comme un homme « d'une intelligence remarquable ». Et l'historien ajoute que c'est une preuve évidente de la protection que Dieu étendait sur l'empereur, « d'avoir ainsi préparé les hommes les plus capables de servir ses projets », et que c'est une preuve aussi de l'esprit supérieur de Justinien, « d'avoir, entre tous les hommes, su choisir ceux qui étaient le plus aptes à réaliser ses grands desseins ». Par le génie de ces architectes éminents, le grand courant novateur et hardi qui traversait alors l'art byzantin avait en effet, dans un monument unique, manifesté sa puissance créatrice, et, au sortir de la longue période de préparation et de tâtonnements, consacré par un chef-d'œuvre les méthodes qu'il avait adoptées. Désormais, durant le ^{vi}e siècle, ce style nouveau allait rayonner sur le monde et Constantinople allait prendre la direction unique de l'art byzantin.

CHAPITRE II

L'ART DE BATIR CHEZ LES BYZANTINS LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE AU VI^e SIÈCLE

I. Les principes de la construction byzantine. Les matériaux. Les points d'appui. Les voûtes. Les coupoles. Les combinaisons d'équilibre. — II. Les formes de l'église byzantine. La basilique et ses diverses parties. La construction à plan central. La basilique à coupole. Le plan à croix grecque. — III. Les monuments de l'architecture. Constantinople. Les Saints-Apôtres. Les édifices civils. Influence exercée par Constantinople. Syrie. Kasr ibn Wartan. L'Occident. Parenzo. Ravenne. Saint-Vital. — IV. La décoration sculptée. — V. L'architecture civile et militaire. Les maisons. Les forteresses.

Justinien fut un grand bâtisseur. Par ses soins, la capitale et l'empire se couvrirent d'une multitude de monuments, églises et monastères, palais et forteresses, ponts, citernes et aqueducs, thermes et hôpitaux, dont la description suffit à remplir le livre *des Édifices* de Procope, et dont les ruines, éparses des bords du Danube au pied de l'Atlas, des rivages de l'Euphrate aux colonnes d'Hercule, attestent en tous lieux la prodigieuse activité de l'empereur. Aujourd'hui encore, sur les hauts plateaux de l'Algérie et de la Tunisie comme dans les solitudes du Sinaï, dans les régions désertes de l'Asie Mineure comme dans la populeuse Constantinople, à Salonique comme à Ravenne ou à Parenzo, partout on rencontre, ineffaçable, le souvenir du grand *basileus*. « Tous les types d'édifices se montrent appliqués à la fois : le plan polygonal se renouvelle à Saint-Serge et à Saint-Vital ; le plan en basilique se retrouve à l'église de la Mère de Dieu à Jérusalem, à Parenzo et à Saint-Apollinaire de Ravenne ; le plan en croix à cinq coupoles apparaît lors de la reconstruction de l'église des Saints Apôtres ¹ » ; et à côté de la belle disposition de Sainte-Sophie, déjà se fait pressentir le type de ces églises à coupole centrale, dont les monuments postérieurs de l'art byzantin ne sont guère que des variantes. La coupole est consacrée désormais comme la forme architecturale propre de l'art byzantin ; mais sur ce thème, avec une ingéniosité

1. Choisy, p. 164.

féconde, les architectes brodent d'innombrables variations. Jamais l'art ne s'était montré plus varié et plus libre, plus savant et plus audacieux tout ensemble. Les mêmes qualités qui éclatent dans Sainte-Sophie se rencontrent dans une série d'autres monuments, dans la citerne de Bin-bir-Direk, où de bons juges reconnaîtraient volontiers l'œuvre d'Anthémios, comme dans l'aqueduc de Justinien, ouvrage d'un maître inconnu qui fut « assurément l'un des premiers ingénieurs de tous les temps ¹ ». On pourrait multiplier ces exemples, où apparaîtraient l'ingénieux esprit d'invention, l'adresse à résoudre les plus délicats problèmes d'architecture, l'activité toujours en éveil qui caractérisent les maîtres byzantins du vi^e siècle. Nulle époque ne convient donc mieux pour analyser les principes de la construction byzantine, et définir les formes essentielles par où elle s'est manifestée.

I

LES PRINCIPES DE LA CONSTRUCTION BYZANTINE ²

Les matériaux. — Les matériaux employés dans la construction byzantine sont : la pierre de taille, les moellons, la brique, les pierres et le mortier. Assez souvent le mur byzantin est construit de la façon suivante. Un blocage constitue le corps du mur ; sur les deux faces, des pierres de taille forment le revêtement ; point de scellement entre les pierres ; le mortier remplace les ferrements soudés au plomb, si habituels dans l'architecture romaine. Pour consolider la construction, chaque assise présente, mêlées aux blocs posés sur leur lit de carrière, des pierres posées en délit qui s'insèrent dans l'épaisseur du mur et font office de boutisse. Mais plus souvent la brique fait le fond de la construction byzantine. L'échantillon usuel mesure de 0 m. 30 à 0 m. 45 de côté sur 0 m. 04 à 0 m. 05 d'épaisseur : il est cuit très soigneusement et porte généralement une estampille. Tantôt cette brique est employée uniquement dans la construction, alternant avec des lits de mortier d'une épais-

1. Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, II, 14.

2. Pour tout ce paragraphe, cf. Salzenberg, *Allchristliche Baudenkmäler von Constantinopel* ; Dehio et Bezold, *Kirchliche Baukunst*, I, Stuttgart, 1884 ; Holtzinger, *Die altchristliche und byzantinische Baukunst*, 3^e éd., Leipzig, 1909, et surtout Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*. Cf. les utiles résumés de Benoît, *L'architecture : l'Orient médiéval et moderne*, Paris, 1912, 151 et suiv.

seur égale et souvent supérieure à celle des briques. Tantôt elle se mêle à la construction en blocage, et des assises régulières de briques, souvent au nombre de trois, généralement au nombre de cinq, interrompent alors le blocage, formant arases et donnant à la masse une liaison transversale bien assurée. Tantôt elle remplace les boutisses et s'intercale en une, deux ou trois assises, entre les cours de moellons. « Les cours de briques tranchent alors en rouge sombre sur le blanc rougeâtre des mortiers et sur le gris mat de la pierre. Ordinairement, le mortier est lissé en retraite sur le nu du mur : si bien que chaque brique, chaque moellon a son contour redessiné en noir par un trait d'ombre. On ne saurait allier une meilleure entente des effets avec un sens plus juste des vraies convenances de la bonne construction ¹. » Dans tous ces types, le corps du mur est toujours en blocage, les moellons assez gros étant soit jetés pêle-mêle dans la gangue du mortier, soit disposés par assises régulières. Le mortier se compose en général d'un tiers de chaux grasse, un tiers de sable, un tiers de brique pilée, qui en assure la consistance et en fait une sorte de béton. Ainsi, il peut être, sans crainte d'émiettement, employé sous les épaisseurs que lui attribuent les Byzantins.

Les points d'appui. — A côté du mur, un autre élément apparaît comme point d'appui dans la construction byzantine. C'est la colonne, simple accessoire décoratif chez les Romains, et qui joue, à Byzance, un rôle tout nouveau. Tantôt elle est monolithe et, pour empêcher l'éclatement, souvent elle est cerclée de frettes métalliques; tantôt elle est formée de deux ou trois tronçons, dont les extrémités s'insèrent dans des assises basses, posées sur lit de carrière et faisant saillie sur tout le pourtour. Souvent, pour mieux assurer encore la répartition uniforme des charges, les tambours sont dressés sur des feuilles de plomb laminé d'un millimètre d'épaisseur. La base de la colonne, quand elle n'est pas la copie d'une base antique, se présente sous la forme d'un empâtement par gradins; le chapiteau offre les formes successives qui ont été analysées précédemment (chapiteau théodosien, imposte, chapiteau-imposte) et qui sont destinées à établir le passage du plan circulaire du fût au plan carré nécessaire pour la retombée des arcades ou des voûtes. Parfois les colonnes sont en briques, qui ont alors, selon le diamètre, la forme ronde, celle d'un demi-cercle, ou celle d'un segment. Souvent des piliers quadran-

1. Choisy, p. 13.

gulaires en briques ou en pierres remplacent les colonnes, ce qui permet de donner plus de portée aux arcades.

Les voûtes. — Sur ces points d'appui, le constructeur byzantin pose ses voûtes. Quand ces voûtes sont en pierre de taille ou en moellons, elles sont, selon l'usage antique, construites sur cintres. C'est le parti ordinaire dans les édifices syriens. Mais, en général, les Byzantins qui employaient la brique ne crurent point nécessaire d'élever leurs voûtes sur des cintres : ce fut l'une des nouveautés caractéristiques, on le sait, que leur architecture emprunta à l'Orient. Au lieu de bâtir par assises rayonnantes surplombant progressivement sur le vide, ce qui impose le cintre, ils élevèrent donc leurs voûtes par tranches verticales successives, ayant pour point de départ le mur de tête contre lequel s'appuie le berceau (fig. 75) ; l'adhérence fixant chacune des tranches à celle qui précède, tout auxiliaire est superflu. Pour empêcher le glissement de ces tranches verticales, les Byzantins ingénieusement imaginèrent divers procédés ; ils remplacèrent les tranches verticales, soit par des tranches plus ou moins inclinées, soit par des tranches tronconiques, ou bien ils combinèrent les deux partis. Surtout ils adoptèrent le plus souvent une solution mixte, très pratique et la plus usitée de toutes. Ils commencèrent la construction de la voûte par lits rayonnants, aussi longtemps qu'elle fut possible sans cintres ; puis, changeant de procédé, ils la terminèrent par tranches¹.

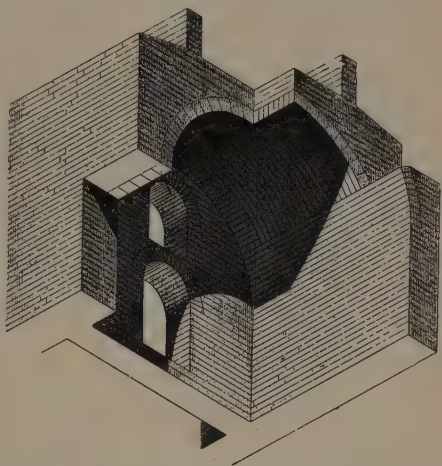


Fig. 75. — Constantinople. Sainte-Sophie. Berceau construit par tranches et sans cintre (d'après Choisy).

Les coupoles. — Les voûtes ainsi construites purent être de différents types : voûtes en berceau, voûtes d'arête résultant de la pénétration

1. Voir, sur toute cette question, Choisy, p. 31-47, et les pl. II, III, IV, comme exemple de la solution mixte indiquée dans le texte.

de deux berceaux, voûtes sphériques sur plan circulaire ou coupoles. L'emploi de la brique, on le sait, facilita prodigieusement la construction de ce dernier type. « Les Byzantins surent, par une heureuse extension d'idées, transporter aux voûtes en briques le principe des lits coniques. Ils rangèrent les briques par couronnes successives, qui représentent individuellement de minces surfaces coniques.

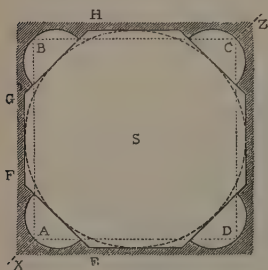


Fig. 76. — Origine de la coupole sur trompes (d'après Choisy).

Cette disposition de briques par cônes emboîtés se prêta à merveille au genre d'économie que les Byzantins recherchent avant tout, la suppression du cintre. Les briques d'un lit A sont appliquées sur une couche de mortier qui les fixe au lit précédent ; puis, une fois terminé, ce lit A se comporte comme un tronc de cône tourné la pointe en bas et qui ne peut ni se déformer, ni descendre ; il demeure en place et sert à son tour de surface d'appui pour un deuxième anneau ; celui-ci pour un troisième et ainsi de suite : un cintre ne serait qu'un embarras ¹ ». A la base, pour en assurer la solidité, la coupole fut enveloppée d'une garniture de maçonnerie formant gaine ; plus tard, l'usage se répandit de monter les coupoles sur des tambours cylindriques ou polygonaux, ayant aux angles, comme contreforts, des colonnes engagées reliées par des arcades ².

Pour prévenir les déformations de la coupole et en alléger les poussées, les constructeurs imaginèrent enfin divers partis, partager leurs coupoles en fuseaux par une série de nervures (Sainte-Sophie), ou leur donner par des côtes l'aspect d'une surface sphérique ondulée (Saint-Serge). Mais surtout, ils s'appliquèrent à les construire en matériaux légers, étroitement enchevêtrés, tuiles courbes, tubes en terre cuite emboîtés les uns dans les autres (baptistère de Ravenne, Saint-Vital). C'est d'après les mêmes principes qu'ils édifièrent les niches sphériques qui ne sont, en somme, que des voûtes sphériques coupées par un plan vertical.

Mais la grosse difficulté de la construction était d'adapter la coupole à base circulaire à un plan carré ou polygonal ; de bonne heure

1. Choisy, *loc. cit.*, 61.

2. Le tambour apparaît, dès le v^e siècle, encore bas et trapu. On le trouve au mausolée de Galla Placidia et à Sainte-Sophie de Salonique, au vi^e siècle à Saint-Vital et à Kasr-ibn-Wartan.

le problème se posa, de savoir par quels raccords on passerait du polygone ou du carré au cercle. On a indiqué précédemment la double solution qu'imaginèrent, au contact de l'Orient, les architectes d'Asie Mineure, et qu'ils transmirent à l'architecture byzantine : la coupole sur trompes d'angle (fig. 76) et la coupole sur pendentifs (fig. 77). Il n'est point nécessaire d'analyser à nouveau ces formes dont on a montré déjà la progressive évolution. Il suffira de rappeler la préférence que marqua l'art proprement byzantin pour la coupole à pendentifs, en menus matériaux posés sur lit de mortier, « type essentiellement pratique, dont le double mérite est de se réaliser, à la fois sans épure et sans cintre ¹ ».

Voûtes en berceaux, voûtes d'arête, voûtes sphériques s'associèrent étroitement dans l'architecture byzantine, et ces trois types fondamentaux offrent une étroite corrélation. Selon les cas, selon la hauteur disponible surtout, le constructeur en fit usage alternativement. Sainte-Sophie en offre dans ses collatéraux un remarquable exemple. A l'étage inférieur, où la hauteur devait être ménagée pour n'avoir point à surélever trop l'ensemble de l'édifice, la voûte d'arête, qui a plus de poussée et moins d'élévation, fut employée ; pour l'étage supérieur, au contraire, où l'espace libre était indéfini, rien ne s'opposait à l'emploi de la voûte sphérique, plus haute et ayant moins de poussée.

Les combinaisons d'équilibre. — Pour assurer enfin la solidité de tout l'édifice, on doubla volontiers la tête de la voûte par des arcs en décharge, exécutés en matériaux plus épais que ceux de la voûte même. Pour garantir les constructions contre l'effet des tremblements de terre, on noya dans l'épaisseur des murailles et des voûtes des chaînages en bois. Enfin on se préoccupa d'annuler par des contreforts les poussées. Mais tandis qu'en Occident ces contreforts furent extérieurs et servirent à donner aux façades le relief et le mouve-



Fig. 77. — Coupole sur pendentifs, (Ravenna, Tombeau de Galla Placidia), d'après Choisy.

1. Choisy, p. 90.

ment, les Byzantins, au contraire, employèrent toujours les massifs de butée à l'intérieur de l'édifice, et ne laissèrent jusqu'à la naissance des voûtes que de grands murs droits et nus d'une étrange sévérité d'aspect.

C'est surtout en effet par le savant groupement des voûtes que les architectes byzantins se sont efforcés d'annuler les poussées qu'exercent en tous sens leurs constructions. Ils ont réalisé ce merveilleux équilibre de la façon la plus heureuse. « Leur constante pensée, dit Choisy, est de chercher des associations de voûtes où les efforts s'entre-détruisent ; et les combinaisons qu'ils pratiquent sont toutes fondées sur le besoin d'opposer une résistance continue à la poussée diffuse de leurs voûtes¹ ». En conséquence, tantôt ils épaulent par quatre berceaux une voûte à pendentifs, tantôt ils la soutiennent par quatre niches de butée ; souvent ils associent les deux systèmes, et Sainte-Sophie, on l'a vu, offre un admirable exemple de ces combinaisons d'équilibre. C'est là vraiment le trait caractéristique et original de la construction byzantine, d'avoir cherché dans le jeu des poussées un nouveau principe d'équilibre. Dans cet art, tout est combinaison, tout est calcul. « Les poussées des voûtes réclament des masses d'appui d'un type nécessaire, qui découle du système des voûtes comme son corollaire et rend un plan byzantin reconnaissable à première vue. »

II

LES FORMES DE L'ÉGLISE BYZANTINE

Ces principes généraux de construction s'appliquent au VI^e siècle à quatre types d'édifices².

La basilique et ses diverses parties. — C'est d'abord la basilique hellénistique, précédée d'un *atrium* entouré de portiques (fig. 78), au centre duquel se trouve la fontaine d'ablutions, la *phiale*. Un *porche* ou *narthex*, réservé aux catéchumènes et aux pénitents, s'intercale entre cet *atrium* et l'église. Le porche est un vestibule ouvert sur le dehors ; le *narthex*, une galerie fermée étendue sur toute la largeur de l'édifice. A partir du VI^e siècle, s'intro-

1. Choisy, p. 128.

2. Cf. sur les différents types, Strzygowski, *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, 50-64, et *Die Baukunst der Armenier*, 460-512.

duit l'usage du double narthex, l'un extérieur, l'autre intérieur. La basilique elle-même forme un rectangle allongé, généralement partagé dans le sens de la longueur en plusieurs nefs par des colonnades ou des piliers portant d'ordinaire des arcades et exceptionnellement des plates-bandes. On y distingue deux parties essentielles :



Fig. 78. — Parenzo. Atrium de la basilique.

le *naos* réservé aux fidèles, le *béma* ou sanctuaire réservé au clergé. Cette partie a la forme d'un enfoncement demi-circulaire, ménagé dans l'axe de la nef centrale ; elle est souvent surélevée au-dessus du sol de la basilique. C'est l'*abside* ou *κρήνη*, au pourtour de laquelle des gradins demi-circulaires sont destinés aux prêtres ; au milieu de ces gradins, se trouve la *cathedra* ou *θρόνος* de l'évêque (fig. 79). En avant est placé l'autel (*ἅγια τράπεζα*), surmonté d'un baldaquin ou *ciborium* soutenu par quatre colonnes. Cette abside, assez profonde, fait saillie à l'extérieur, et a généralement au dehors la forme polygonale. De bonne heure elle fut flanquée de deux absides latérales, à gauche la *prothesis*, qui sert à la préparation des espèces, à droite le *diaconicon*, qui sert de vestiaire au clergé. Le plan à trois absides, qui manque encore à Sainte-Sophie, se généralise au VI^e siècle, où on le rencontre en Syrie comme en Asie-Mineure, à Salonique comme à Parenzo et à Ravenne. Le *béma* est séparé de la nef par une clôture (*κιγκλίδες* ou *κάγκελλοι*) qui deviendra l'iconostase, et où s'ouvrent trois

portes, dont celle du milieu se nomme la porte sainte (*ἁγία πύλαι*). En avant de cette clôture, entre l'abside et la nef, un espace était réservé à l'usage des chœurs et des lecteurs : c'était la *solea*, correspondant au *chœur* des basiliques occidentales. Elle était souvent close de balustrades de bois ou de marbre. De chaque côté de ces balustrades, ou parfois au milieu de la *solea* (par exemple à



Fig. 79. — Abside de la basilique de Parenzo.

Sainte-Sophie), s'élevaient sur quelques marches une ou deux tribunes ou *ambons*, dont l'une était réservée à la lecture de l'évangile, l'autre au prône. Parfois la *solea* ou le chœur occupe une nef transversale ou *transept* régissant entre l'abside et la nef. Certaines basiliques ont deux absides, l'une à l'est, l'autre à l'ouest. Parfois, l'édifice a même trois absides, orientées en divers sens, ce qui produit les sanctuaires triconques ou églises à plan tréflé ¹. Audessus des bas côtés ou collatéraux, tantôt simples, tantôt doubles, selon que la basilique est à trois nefs, ce qui est l'ordinaire, ou à cinq,

s'élèvent des tribunes qui souvent font le tour de l'église en passant au-dessus du narthex : ce sont les *catechoumena* ou *γυναικωνίτις*. L'édifice est couvert en charpente apparente ou dissimulée sous un plafond à caissons. L'abside seule est voûtée en cul-de-four. Quelquefois les bas côtés aussi sont couverts de voûtes d'arête.

Généralement un baptistère s'élève à côté de la basilique. Ce sont des édifices à plan central, circulaires ou octogonaux, contenant une piscine centrale, et souvent couverts d'une coupole. Ils se rattachent au second type usuel dans l'architecture byzantine.

1. Cf. Vincent, *Le plan tréflé dans l'architecture byzantine* (R. arch., 1920, I).

La construction à plan central. — C'est la construction à plan central, circulaire ou octogonale, où tantôt la coupole pose sur le mur de pourtour, où tantôt elle s'appuie sur une colonnade intérieure : dans ce cas un bas côté circulaire enveloppe l'espace octogonal qui constitue la nef. Souvent, ce collatéral est surmonté de tribunes. On a vu précédemment comment des niches appuyées aux côtés obliques de l'octogone, soit au pourtour de l'édifice, soit aux côtés de la nef centrale, modifient et compliquent le plan octogonal, et souvent le rapprochent du carré. Parfois aussi, comme dans le *martyrion* décrit par Grégoire de Nysse, l'édifice prend la forme d'une croix, par la saillie des quatre compartiments logés dans l'intervalle des quatre niches. De même que les basiliques, les édifices de ce type ont un narthex et, à l'opposé, une abside.

La basilique à coupole. — La basilique à coupole combine, on le sait, des partis empruntés aux deux types précédents. De la basilique elle conserve la longueur de la nef, les deux étages d'arcades latérales encadrées par les formerets, les collatéraux, les tribunes, la direction des berceaux des bas-côtés parallèle au grand axe de l'église. Seulement cette basilique est, comme les basiliques anatoliennes, voûtée, et le berceau de la grande nef est coupé par une coupole. Il n'est point nécessaire de revenir ici sur les partis divers qui ont modifié ce type primitif et assuré la stabilité de son équilibre. Il suffit de noter que la disposition générale par terre rappelle sensiblement le plan de la basilique ; elle en a le narthex et les trois absides.

Le plan en croix grecque. — Un dernier type d'édifice, qui sera l'église proprement byzantine, apparaît au VI^e siècle, où il sort assez naturellement de l'évolution de la basilique à coupole¹. C'est le plan en forme de croix grecque inscrite dans un rectangle et couverte par une coupole couronnant la croisée. Quatre grands arcs soutenus par quatre berceaux égaux largement ouverts jusqu'au mur d'enceinte épaulent cette coupole, et dessinent à l'extérieur, sur le faîte des façades, la forme de la croix. Souvent des coupoles secondaires se logent dans les angles formés par les berceaux des bras, et contribuent à maintenir l'équilibre de la construction. Généralement cette église est à tribunes. Sous cette forme parfaite, le plan à croix

1. Cf. Bühlmann, *Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche* (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, suppl. 10), Heidelberg, 1913 ; Strzygowski, *Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche* (*ibid.*, t. VII, 1919).

grecque ne se rencontre que postérieurement au VI^e siècle¹. Mais, dès ce moment, et même antérieurement, il se laisse pressentir dans certains édifices d'Asie-Mineure (Aladja Kislé, Binbirkilissé, Mahaletch)², et il va se trouver réalisé dans une certaine mesure dans l'église des Saints-Apôtres, élevée à Constantinople sous le règne de Justinien, dans celle de Saint-Jean à Ephèse, et à l'Hecatompyliani de Paros, qui datent également du règne de Justinien³. Ces édifices toutefois, ne sont qu'apparentés à l'église byzantine à croix grecque; ils ne l'ont point engendrée; il sera donc préférable de revenir plus tard sur l'analyse détaillée d'un type qui ne fait que se préparer au siècle de Justinien.

III

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

C'est entre ces divers types que se distribuent les constructions religieuses du VI^e siècle, qui nous ont été conservées ou qui nous sont connues par les textes.

*Constantinople. Les Saints-Apôtres*⁴. — Justinien avait admirablement compris la beauté du décor naturel qu'offrait sa capitale; il se plut à le rehausser encore par la beauté des constructions. Procope a longuement décrit les édifices qui, par la volonté du prince, parèrent Constantinople, et la variété des aspects qu'ils présentèrent. Saint-Jean-de-l'Hebdomon, Saint-Michel sur l'Anaple furent des constructions à plan central, de forme circulaire et couvertes d'une coupole; Sainte-Marie-de-la-Source, Sainte-Marie-des-Blachernes furent des basiliques. L'église des Saints Serge et Bac-

1. Strzygowski, *Kleinasion*, 138-140.

2. Cf. sur ces monuments Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 340 sqq., où l'on voit par où ces prototypes en forme de croix diffèrent de la véritable église à croix grecque. On a signalé toutefois à Gortyne une construction de ce dernier plan, l'église de Saint-Titus. On la date de la fin du VI^e siècle (Fyfe, *The church of Saint-Titus at Gortyna in Crete*, *Archit. Review*, 1907, t. XXII). Cet édifice semble très curieux. Plus récemment Sarre a relevé à Rusafa-Sergiopolis une autre église à croix grecque, qu'il date du VI^e ou VII^e siècle (*Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, 1909, p. 95-107). Cf. Guyer, *Rusafah*, 39.

3. Jewell et Hasluck, *The church of our Lady of the Hundred Gates in Paros*, Londres, 1920.

4. Cf. les ouvrages précédemment cités de Salzenberg, Pulgher, Gurlitt, Ebersolt et Thiers et pour les Saints-Apôtres, Heisenberg, *Die Apostelkirche in CP.*, Leipzig, 1908.

chus (fig. 64) renouvela de la façon la plus ingénieuse le plan polygonal ; Sainte-Irène (fig. 66) modifia avec une logique heureuse le plan de la basilique à coupole. Enfin l'église des Saints-Apôtres, commencée par Théodora en 536 et achevée en 546, donna à Anthémios de Tralles et à Isidore le Jeune une occasion nouvelle de montrer leur génie créateur. L'édifice eut la forme d'une croix grecque, obtenue par le croisement de deux nefs basilicales, voûtées à triple travée et bordées de collatéraux. Mais tandis qu'à Sainte-Sophie une seule et énorme coupole couronnait l'édifice, ici cinq coupoles surmontèrent l'intersection et les extrémités des quatre branches de la croix. Quatre de ces coupoles furent peut-être des calottes aveugles ; celle du centre, plus haute et percée de multiples fenêtres, rappela la coupole de Sainte-Sophie. Il n'y eut point d'abside : le sanctuaire occupa le centre de la construction. Comme dans la Grande Église, les architectes déployèrent aux Saints-Apôtres toutes les splendeurs de la décoration byzantine. Une forêt de colonnes antiques forma sur tout le pourtour de l'édifice un double étage aux éclatantes couleurs ; sur le sol, sur les murailles, les marbres précieux se disposèrent en incrustations étincelantes ; enfin, à la voûte des coupoles, aux parois de l'église, des mosaïques flamboyèrent ¹.

De la plupart de ces constructions, il ne reste aujourd'hui que le souvenir. A côté de Sainte-Sophie, Saint-Serge et Sainte-Irène ont seuls échappé à la ruine. L'église des Saints-Apôtres a été détruite par les Turcs pour faire place à la mosquée de Mahomet II, et nous n'en pouvons prendre idée que par les monuments qui furent copiés sur elle, comme Saint-Jean d'Éphèse, Saint-Marc de Venise ou Saint-Front de Périgueux. Mais du moins ce fait atteste l'heureuse fortune que rencontra l'œuvre d'Anthémios et d'Isidore. Tandis que Sainte-Sophie, trop difficile à imiter, est demeurée à peu près unique, l'église des Saints-Apôtres, avec ses coupoles multiples et son système de construction centrale, a fourni un modèle que reproduisirent dans ses traits essentiels la plupart des édifices religieux de Constantinople, de la Grèce et de l'Orient tout entier.

Les édifices civils ². — Le même esprit novateur et magnifique

1. On a cru toutefois que celles dont Constantin de Rhodes nous a laissé la description datent du ix^e siècle seulement. On a récemment établi qu'elles remontent plus vraisemblablement au vi^e siècle.

2. Strzygowski et Forchheimer, *Die byz. Wasserbehälter von Konstantinopel* ; Diehl, *Justinien*.

apparut dans les constructions civiles de Justinien. Au lendemain de la sédition de 532, la grande place de l'Augustéon, toute dallée de marbre, fut bordée de portiques formant une double colonnade et encadrée de monuments somptueux, le Sénat en marbre blanc, les bains de Zeuxippe splendidement décorés de marbres multicolores. Au palais impérial, le vestibule de la Chalcé fut une merveille d'architecture savante et de luxe décoratif. Ce fut une grande salle à coupole, soutenue par quatre grands arcs portés par quatre piliers colossaux et contrebutés au nord et au sud par deux berceaux voûtés.



Fig. 80. — Aqueduc dit de Justinien, près de Constantinople (d'après Strzygowski, *Die byzantinischen Wasserbehälter von CP*).

Sur le sol, un pavement de marbres de couleur rayonnant autour d'un médaillon central de porphyre ; sur le bas des murailles, un revêtement de marbres multicolores ; plus haut, de curieuses mosaïques représentant les victoires de Justinien constituèrent une décoration polychrome pareille à celle des Saints-Apôtres et de Sainte-Sophie et attestent l'ample développement que l'art profane prit à côté de l'art religieux.

Les thermes d'Arcadius, restaurés par les soins de l'empereur, montrèrent une semblable magnificence dans leurs cours et leurs portiques décorés de marbres et de statues. Mais surtout les citernes colossales de Jéré-batan-serai et de Bin-bir-Direk (fig. 68), celle-ci surtout avec ses deux étages de minces colonnes supportant les voûtes massives ; l'aqueduc de Justinien (fig. 80), avec son double étage de hautes arcades qui s'achèvent en un arc légèrement aigu, ses

massifs piliers contrebutés de contreforts prismatiques, l'harmonieuse élégance de sa construction, la merveilleuse habileté technique de ses combinaisons ; le pont du Sangarios enfin, en Bithynie, construit sur cintres en berceaux appareillés, mais où éclatent des qualités analogues, tous ces monuments témoignent d'une science, d'une habileté, d'une audace, dont seuls furent capables des architectes de génie. Et l'on conçoit sans peine que, créatrice de semblables chefs-d'œuvre, pénétrée d'un tel esprit novateur et hardi, Constantinople n'ait point eu de peine à prendre désormais la direction unique de l'art byzantin et que son influence, au siècle de Justinien, se soit largement répandue dans tout l'empire.

Influence exercée par Constantinople ¹. — De cette influence de la capitale, il existe une preuve bien remarquable.

Dans toutes les régions sur lesquelles s'étendait au vi^e siècle l'autorité de l'empire byzantin, on rencontre des chapiteaux de style identique, tous en marbre de Proconnèse ². On en trouve à Salonique, à Parenzo, à Ravenne ; sur la côte d'Afrique, à Sfax, à Mahedia, à Sousse, dans les mosquées de Kairouan, qui les empruntèrent aux édifices ruinés de Carthage ; en Égypte, à Alexandrie et au Fayoum, dans l'église d'Ahnas ; à Jérusalem, dans la mosquée d'Omar, à Kertch et à Tirnovo en Bulgarie. On voit par là quelles étaient, au v^e et surtout au vi^e siècle, l'activité et la célébrité des fameuses carrières qui alimentaient la capitale : elles exportaient leurs produits dans le monde entier. Mais elles ne se contentaient pas de fournir des matériaux bruts : l'unité de style qu'offrent tous ces chapiteaux, les motifs orientaux qui les décorent uniformément montrent qu'ils ont été tous travaillés dans un même atelier. On est donc en droit de conclure qu'il existait à Constantinople une grande école de sculpteurs-décorateurs, à laquelle tout le monde méditerranéen demandait la parure sculptée de ses églises. Et rien ne prouve mieux la vogue que rencontrèrent les formes décoratives que Constantinople avait consacrées et l'influence universelle qu'exerça la capitale.

Ce n'est pas tout. Les plans des édifices, les architectes qui les

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst*, XX sqq. ; *Kleinasion*, 129 sqq ; Millet, *l'Asie Mineure* (RA, 1905) ; Diehl, *Justinien*.

2. Strzygowski, *Koptische Kunst*, n^{os} 7350 sqq. ; Kondakof et Tolstoï, *Rousskiia Drevnosti*, t. IV, Pétersbourg, 1891 (russe) ; Katcheretz, *Monuments chrétiens de Chersonèse* (RA, 1899, II) ; Saladin, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, Paris, 1903.

construisent, viennent également de Constantinople. Dès le commencement du v^e siècle, on rencontre un curieux exemple de l'action qu'en cet ordre de choses exerçait la ville impériale. En 401, à Gaza en Syrie, un temple païen célèbre, le Marneion, avait été détruit par les chrétiens, et l'on voulait à sa place élever une église. Mais on ne savait trop quelle forme donner à l'édifice, et plusieurs proposaient de reproduire tout simplement les dispositions du temple démoli, quand l'impératrice Eudoxie, qui s'était chargée des frais de la construction, envoya de Constantinople, en même temps que l'argent, un plan en forme de croix. Un architecte d'Antioche reçut mission de l'exécuter, et la souveraine fit expédier en outre des matériaux précieux, colonnes et chapiteaux de marbre, pour l'embellissement de la nouvelle église. Ce qui n'était au v^e siècle qu'un incident assez exceptionnel était devenu au vi^e une règle presque générale. Le traité *des Édifices* de Procope, dont l'épigraphie vient très heureusement confirmer le témoignage, montre les architectes de l'empereur travaillant dans tout le monde oriental, et les édifices de la capitale servant partout de modèles. En Asie Mineure, l'église de Saint-Jean d'Éphèse est rebâtie sur le plan des Saints-Apôtres, et les fouilles récemment entreprises sur l'emplacement du célèbre sanctuaire, en nous en révélant les magnifiques proportions (120 mètres de long sur 60 de large), montrent combien Procope a eu raison de le proclamer, pour sa grandeur et sa beauté, le rival de l'illustre église de la capitale ¹. En Mésopotamie, lorsque Dara est menacée par les débordements de son fleuve, Justinien consulte, sur les mesures à prendre, Anthémios et Isidore, et sur le plan que lui présentent les deux grands architectes, l'empereur lui-même dessine un projet qui est transmis à l'architecte local. Sur l'Euphrate, la ville de Zénobie est reconstruite tout entière, avec ses murailles, ses églises, ses bains, ses portiques, par Jean de Byzance et Isidore le Jeune, neveu d'Isidore de Milet, « deux jeunes gens, dit Procope, mais qui étaient doués d'une intelligence supérieure à leur âge. » A Kennesrin, l'antique Chalcis, au sud d'Alep, des inscriptions attestent pareillement l'intervention et l'activité, à la date de 550, du même Isidore, « le très glorieux *illustris* et ingénieur ». Une

1. Sur les fouilles de cet important édifice, cf. Sotiriou, Ἀνασκαφαὶ τοῦ ἐν Ἐφέσῳ ναοῦ Ἰωάννου τοῦ θεολόγου (Ἀρχ. Δελτίον, 1922), qui voit dans l'église d'Éphèse le modèle de celle de Constantinople, *loc. cit.*, p. 216-218.

semblable mission fut confiée par Justinien à un autre architecte, Théodore, en Palestine et au couvent du Sinaï. Et ici encore l'empereur intervient sans cesse dans les travaux en cours et y fait sentir l'influence de la capitale. Quand il s'agit, à Jérusalem, d'édifier l'église de la Vierge, « la nouvelle église », comme on la nomme, c'est le prince lui-même qui choisit l'emplacement et détermine les dimensions de la basilique. C'est lui qui facilite aux architectes les moyens de construire les substructions colossales sur lesquelles s'appuie une partie de l'édifice, et dans l'établissement desquelles Procope note que, « méprisant les procédés habituels, les architectes recoururent à des partis originaux et tout à fait inconnus. » Se trouve-t-on embarrassé ensuite, à cause de l'éloignement de la mer, d'expédier à Jérusalem les colonnes nécessaires au monument, de nouveau le souverain se préoccupe de la difficulté et trouve une solution. Et de même, en tout lieu, avec cette prétention à l'infaillibilité qui est caractéristique de son génie, Justinien intervient pour imposer ses conseils et sa volonté.

Ainsi, grâce à cette multitude de constructions dirigées de haut et attentivement surveillées, se propage partout l'influence de la capitale. Assurément, il serait excessif de dire que cette expansion de l'art byzantin a supprimé ou entravé le développement des arts orientaux ; l'art syrien, l'art copte continuèrent à évoluer selon leur génie propre, éliminant de plus en plus les traditions hellénistiques auxquelles l'art byzantin demeurait plus attaché. Mais, dans ce domaine même des arts orientaux, en Syrie comme en Égypte, Constantinople fit plus d'une fois, au vi^e siècle, sentir son action toute puissante.

*Syrie. Kasr-ibn-Wartan*¹. — En Syrie, elle se manifeste de façon significative par l'emploi de la brique se substituant à la pierre. Ce trait apparaît, par exemple dans les édifices de Kasr-ibn-Wartan, entre Hama et Alep, qu'une inscription date avec précision de 564. Dans ces ruines « les plus imposantes, dit Butler, et, à certains égards, les plus remarquables de toute la Syrie du Nord, » on trouve, côte à côte, une église et un palais. L'église est une basilique à coupole, du type anatolien, mais où certains traits nettement indigènes apparaissent dans la décoration, en particulier dans les

1. Strzygowski, *Kleinasion*, 121 sqq. ; H. C. Butler, *Ancient architecture in Syria* (Princeton Expedition to Syria, division II, sect. B., part I), Leyde, 1907.

chapiteaux (fig. 81). De même des tours, à la mode syrienne, flanquent la façade du narthex ; mais en revanche, la technique de la brique est absolument byzantine. Le palais est une construction à deux étages, avec trois nefs terminées par trois absides se disposant en plan tréflé à l'étage inférieur, et une grande salle au pre-

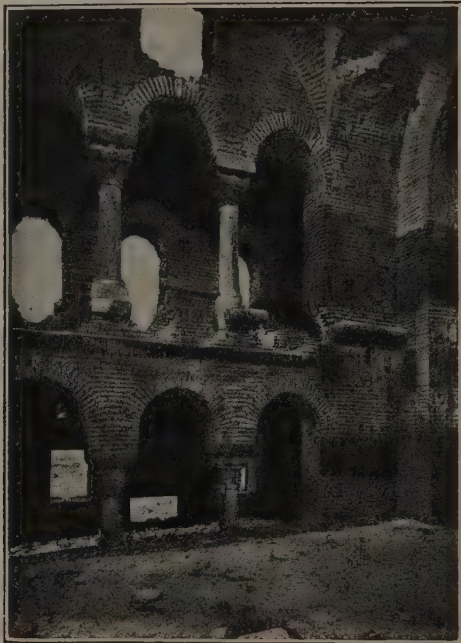


Fig. 81. — Basilique de Kasr-ibn-Wartan. Intérieur (d'après Strzygowski, *Kleinasien*).

mier, de forme à peu près semblable, que couronnait une coupole centrale. Les murs sont bâtis en briques et pierres alternées. Un simple coup d'œil suffit à montrer que ces édifices diffèrent absolument de toutes les autres constructions syriennes. Ils sont, dit Butler, « bâtis sur un plan, dans un style, et avec des matériaux semblables à ceux qui étaient usités dans les édifices impériaux de Constantinople durant le règne de Justinien. » Le luxe de la polychromie qu'on remarque dans la décoration atteste également une influence étrangère à la Syrie.

Les mêmes partis caractéristiques s'observent dans le castron d'Anderin, voisin de Kasr-ibn-Wartan, et qu'une inscription date de 558. Il faut ajouter toutefois que la plupart des églises syriennes de cette époque demeurèrent fidèles au type ancien et aux traditions de la construction en pierre. Ce n'en est pas moins un fait remarquable que ce mélange d'influences étrangères pénétrant dans le monde syrien. Elles apparaissent de même en Palestine, où tous les monuments datant du vi^e et du vii^e siècle s'inspirent exclusivement des modèles byzantins ; elles apparaissent dans l'église Saint-Serge de Gaza, qui, d'après la description de Choricius, semble bien avoir réalisé, dès le vi^e siècle, le type de l'église à trompes d'angle, avec nef basilicale combinée avec une coupole et tribunes au-dessus des collatéraux¹ ; elles apparaissent enfin à Rusafah, où la porte nord et le *martyrion* semblent dater de l'époque de Justinien², et à Mschatta même, — ce qui semblerait bien faire croire que Mschatta date du vi^e siècle — dans l'emploi de la brique³, et dans certaines formes du décor monumental.

Enfin l'influence byzantine paraît s'être en Orient étendue jusque dans le monde perse. Les palais de Ctésiphon, bâtis en briques, furent, d'après une tradition, édifiés par des architectes byzantins envoyés à Chosroès par Justinien, et qui construisirent les résidences sassanides selon la technique byzantine (τέχνη ρωμαϊκή, Simocatta, V, 6). Des matériaux précieux auraient même, dit-on, été expédiés par l'empereur en même temps que les architectes.

*L'Occident. Parenzo*⁴. — En Occident également, plusieurs monuments, parfaitement conservés, attestent l'expansion puissante de l'art byzantin au vi^e siècle.

A Parenzo, en Istrie, dans la première moitié du vi^e siècle, l'évêque Eufrasius fit construire, sur les ruines d'un édifice plus ancien, une basilique du type hellénistique. C'est un des plus beaux spécimens et des plus complets de ce genre de constructions. En

1. Millet, *L'Asie Mineure* (*loc. cit.*, 99 sqq.).

2. Guyer, *loc. cit.*, 36-38.

3. Strzygowski pourtant estime que la technique de la brique à Mschatta atteste plutôt une influence perse (*Mschatta*, p. 242). Sur la question de Mschatta et les diverses hypothèses proposées à ce sujet, cf., outre les ouvrages précédemment cités, l'article de Van Berchem, *Au pays de Moab et d'Édom* (*Journ. des Savants*, 1909, p. 402-408).

4. Marucchi, *Le recenti scoperte nel duomo di Parenzo* (NBAC, II, 1896) ; Wilha et Niemann, *Der Dom von Parenzo* ; Pulgher, *Il duomo di Parenzo*, Trieste, 1902 ; Errard et Gayet, *L'Art byzantin*, livr. II, Paris, 1903.

avant de l'église, se trouve un atrium carré, entouré de portiques, (fig. 78) sur lequel s'ouvre, en face de l'entrée de la basilique, un baptistère de forme octogonale. L'église même est partagée en trois nefs par des rangées de colonnes ; une abside unique fait saillie au fond de la nef principale. La décoration de marbres et de mosaïques, sur laquelle on reviendra tout à l'heure, est tout à fait remarquable.



Fig. 82. — Ravenne. Saint-Âpollinaire in Classe. Extérieur.

*Ravenne. Saint-Vital*¹. — Mais c'est à Ravenne surtout qu'il faut, au vi^e comme au v^e siècle, aller chercher d'incomparables monuments de l'art byzantin. Dans les édifices qui datent de l'époque de Théodoric (fin v^e et commencement vi^e siècle), comme dans ceux

1. Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna*, Berlin, 1842 ; Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe, 1862 ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 ; Ricci, *Ravenna*, Bergame, 1902 ; Diehl, *Ravenna*, Paris, 1903.

qui datent de l'époque de Justinien, se manifestent également ces influences orientales, qui de plus en plus dominaient alors tout l'art chrétien. Si on laisse de côté le baptistère arien, construction à plan central presque identique au baptistère des orthodoxes, trois monuments surtout retiennent l'attention : deux basiliques, Saint-Apollinaire-Neuf et Saint-Apollinaire in Classe, une église à plan central,



Fig. 83. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Intérieur (Phot. Alinari).

Saint-Vital. La première commencée sous Théodoric, et dont les Byzantins achevèrent la décoration, produit une impression magnifique et puissante ; mais, pas plus que Saint-Apollinaire in Classe, consacrée en 549, elle n'offre dans son architecture de traits caractéristiques. Toutes deux sont des basiliques du type ordinaire, aux murailles extérieures nues et tristes, sobrement décorées (à Saint-Apollinaire in Classe) d'un double étage d'arcades aveugles (fig. 82). A l'intérieur, elles ont trois nefs, séparées par de belles rangées de colonnes, une abside unique, surélevée à Classe au-dessus de la nef¹, et où l'on monte par un large escalier ; toutes deux ont une

1. Cette surélévation ne date que du xvi^e siècle.

grandeur de lignes puissante et sobre, dont l'effet est incomparable (fig. 83).

Saint-Vital au contraire, commencé entre 526 et 534, terminé en 547, est tout autrement original. Quoiqu'il ne procède directement, comme on le répète volontiers, ni de Sainte-Sophie de Constantinople, ni de Saint-Serge et Bacchus, auxquels

il est un peu antérieur, il appartient toutefois, comme ces édifices, à la même école orientale, dont le trait caractéristique est la coupole hardiment posée sur une base polygonale. Assurément le tracé en est moins original, l'exécution plus timide, la facture plus arriérée que dans les monuments contemporains de la capitale byzantine : il y a pourtant déjà une singulière maîtrise dans le plan de Saint-Vital (fig. 84) et dans la savante habileté de ses combinaisons d'équilibre. L'édifice a la forme d'un

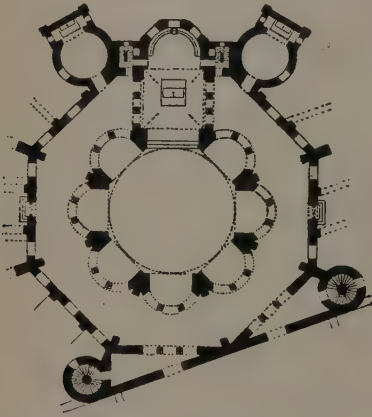


Fig. 84. — Ravenne. Saint-Vital. Plan (d'après Holtzinger)

octogone, surmonté d'une coupole sur tambour ; huit forts piliers la soutiennent, reliés l'un et l'autre par un ingénieux système d'exèdres à deux étages de colonnes, tout pareils à ceux que l'on voit à Saint-Serge et Bacchus et à Sainte-Sophie. Autour de ce vaisseau central, des bas-côtés à deux étages voûtés en arête se développent également en octogone. Pour diminuer le poids de la coupole, l'architecte l'a construite en longs tubes creux de terre cuite, emboîtés les uns dans les autres. Pour l'épauler solidement, il a relié les huit piliers qui la portent aux murs extérieurs de l'édifice par des arcs robustes. Mais il a en outre, de façon tout à fait ingénieuse, raccordé la base octogonale au plan circulaire de la coupole (fig. 85)¹ ; avec une hardiesse élégante, il a, sur l'un des pans de l'octogone, ménagé, dans toute la hauteur du monu-

1. Le raccord est obtenu au moyen de huit petites trompes d'angle disposées au-dessus des angles de l'octogone, et qui déterminent, comme à Saint-Serge et Bacchus, mais par un procédé un peu différent, une figure à seize côtés, d'où l'on passe au cercle de la coupole.

ment, le chœur et l'abside ; à l'ouest, en avant de l'église, il a placé enfin un imposant narthex à deux étages, flanqué de deux



Fig. 85. — Ravenne, Saint-Vital. Intérieur (Phot. Alinari).

tourelles par où on accédait au gynécée. Et sans doute il faut reconnaître que par l'aspect extérieur, avec son enceinte octogonale,

son tambour central, sa toiture qui dissimule entièrement la coupole, Saint-Vital ne rappelle en rien les lignes hardies de Sainte-Sophie. Mais l'intérieur (fig. 85), même si l'on fait abstraction de la magnifique décoration qui le pare, est d'une originalité pittoresque et d'une beauté de dessin remarquable. Surtout tout y révèle nettement la collaboration des maîtres grecs, et rattache incontestablement Saint-Vital aux types architecturaux que les architectes chrétiens élaboraient, au commencement du vi^e siècle, au contact de l'Orient ¹.

On pourrait citer en Occident d'autres édifices encore qui montrent de même la diffusion des méthodes byzantines et l'activité architecturale qui marqua le règne de Justinien. L'Afrique reconquise par cet empereur se couvrit ainsi de constructions nombreuses, dont les ruines, souvent importantes, se rencontrent à Carthage (basilique de Dermech), à Haïdra, à Announa, à Matifou, à Tingad, ailleurs encore ². Ce sont toutes au reste des basiliques de type hellénistique, à l'exception d'une curieuse petite chapelle, à Sousse, où un plan carré est couvert d'une coupole côtelée portée sur quatre trompes d'angle. En revanche, les baptistères de l'époque byzantine montrent en Afrique, à côté des types classiques, des formes d'une réelle originalité. A Hammam-Lif, Uppenna, Sfax, etc., ce sont des bassins étoilés à six ou huit branches.

IV

LA DÉCORATION SCULPTÉE

Un trait commun se rencontre dans tous les édifices qui viennent d'être signalés. C'est la conformité qu'ils offrent, dans leur décoration sculptée ou polychrome, avec les principes qui ont inspiré la décoration de Sainte-Sophie, et qui sont caractéristiques désormais de l'art byzantin du vi^e siècle ³. Dans tous, c'est le même luxe des chapiteaux, dont la variété d'aspect est merveilleuse ; tantôt corinthiens du type théodosien (fig. 87), tantôt cubiques et sur-

1. On a signalé la ressemblance qu'offre Saint-Vital avec l'église octogonale bâtie par Constantin à Antioche et que décrit Eusèbe.

2. Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896 ; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, t. II.

3. Laurent, *Delphes chrétien* (BCH, 1899).

montés de l'imposte (fig. 88), tantôt réunissant deux éléments distincts sous la forme du chapiteau-imposte, ils perdent de plus en plus le caractère classique; et revêtus d'un réseau compliqué de tresses et d'entrelacs, décorés à l'imposte ou aux angles de figures d'animaux et d'oiseaux (fig. 63), rehaussés de dorures, ils attestent



Fig. 86. — Détail de construction de Saint-Vital de Ravenne (d'après Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*).



Fig. 87. — Chapiteau à Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Laurent).

par leur magnifique travail, plus voisin de l'orfèvrerie que de la sculpture, le goût croissant de la splendeur et le désir d'éblouir. Le même caractère apparaît dans ces plaques de chancel fouillées et percées à jour comme une dentelle (fig. 89 et 90), qui à Saint-Vital ou à Saint-Apollinaire forment la clôture du chœur, dans ces parapets décorés de roues à six rayons, accompagnées de longues croix, que l'on rencontre en si grand nombre dans les monuments byzantins d'Asie et d'Europe (par exemple à Sainte-Sophie de Constantinople, Saint-Démétrius de Salonique, Ravenne, Parenzo, etc.), dans ces dalles à ornementation orientale, dont les rosaces et les entrelacs ont passé de Syrie dans tout le monde byzantin (Delphes, Ravenne, etc.), enfin, dans ces délicats ornements de stuc qu'on observe sous les arcades et sous les voûtes de Parenzo et de Saint-Vital, et surtout dans les splendides incrustations de marbre qui recouvrent les murailles.

Dans la description qu'il a faite des églises de Gaza, Choricus vante la variété et le prix des marbres qui revêtaient Saint-Serge, la beauté des colonnes de porphyre qui décoraient Saint-Étienne. A Saint-Démétrius de Salonique (fig. 51), à la courbe des arcades, à la bande qui court au-dessous de la galerie du gynécée, des marbres



Fig. 88. — Ravenne. Chapiteau à Saint-Vital (Phot. Alinari).

multicolores mettaient de même leurs notes éclatantes, et dans les écoinçons, des plaques quadrangulaires montraient, autour d'une pièce rare, les combinaisons les plus variées de l'incrustation polychrome. Dans l'abside de Parenzo surtout (fig. 91), des panneaux admirables, où les marbres les plus riches se mêlent aux pâtes d'émail et aux nacres, se disposent le long des murailles comme des tapis d'Orient veloutés et harmonieux. Partout enfin, à Gaza, à Saint-Démétrius, à Parenzo, à Ravenne, des mosaïques admirables mettent à l'extérieur (Parenzo) et à l'intérieur des édifices leur éclatante parure et achèvent de démontrer la large diffusion de cet art byzantin, qui a fait de la polychromie sa règle fondamentale.

V

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

On a signalé déjà le grand mouvement d'art profane qui, à l'époque de Justinien, correspondit au développement de l'art religieux. Malheureusement, les monuments de l'architecture civile



Fig. 89. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Plaque de chancel (Phot. Alinari).

nous ont été conservés en bien moindre nombre que les monuments de l'architecture sacrée. Nous avons mentionné déjà les citernes de Constantinople, les aqueducs, le pont du Sangarios. Il faut, pour compléter ces indications, résumer ici le peu que nous savons de la maison byzantine et dire un mot des ouvrages, ceux-là beaucoup plus nombreux, que nous a laissés l'architecture militaire.

*Les maisons*¹. — De l'habitation byzantine au VI^e siècle nous savons peu de chose. On a vu précédemment les indications que l'on peut, relativement aux maisons de Constantinople, tirer de documents tels que l'ivoire de Trèves ou la mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf. Mais c'est en Syrie seulement que se sont conservées des ruines de villas rurales et de maisons urbaines, permettant d'entrevoir ce que furent, dans cette région du moins, les ouvrages de l'architecture civile. La plupart de ces habitations, au IV^e et au V^e siècle, comprenaient plusieurs corps de bâtiments, à deux ou trois étages et à portiques décorant la façade, disposés sur les trois côtés d'une cour assez

1. De Beylié, *L'habitation byzantine*, Paris, 1902. Cf. Vogüé, *Syrie centrale*; H. C. Butler, *Architecture and other arts*; et Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, Lille, 1892.

vaste; on y entrait par une porte cochère souvent flanquée d'une tour (Amrah, iv^e siècle) ou dont la grande arcade était surmontée d'une tour dominant l'entrée (Rouweiha, datée de 396). Au rez-de-chaussée se trouvent en général une grande salle de réception et les appartements des hommes; l'étage, auquel on accède d'ordinaire par un escalier extérieur, est réservé aux femmes et aux enfants. Ces dispositions persistent jusqu'au vi^e siècle. Dans les maisons



Fig. 90. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Plaque de chancel (Phot. Alinari).

urbaines, telles que celles de Serdjilla (v^e siècle) (fig. 56), de Refadi (datée de 516), de Déir-Sambil, l'une des plus belles et des mieux conservées (vi^e siècle), on retrouve les mêmes arrangements, à cela près que les constructions s'alignent souvent sur un seul côté au fond de la cour. Mais ce sont les mêmes dispositions des appartements et aussi les mêmes colonnades, décorant les façades et formant des galeries extérieures et des loggias donnant sur la cour. Sur la rue, au contraire, l'habitation n'a que quelques rares fenêtres, et parfois un balcon.

Le même plan s'appliquait aux hôtelleries (*pandocheia*) très nombreuses dans les villes de la Syrie centrale. Ce sont de vastes constructions, à deux ou trois étages, avec galeries extérieures sur toutes leurs faces (Tourmanin, Déir-Seman). Chaque étage comprenait une seule grande salle. A Tourmanin, un pavillon central et deux pavillons d'angle se détachaient en saillie.

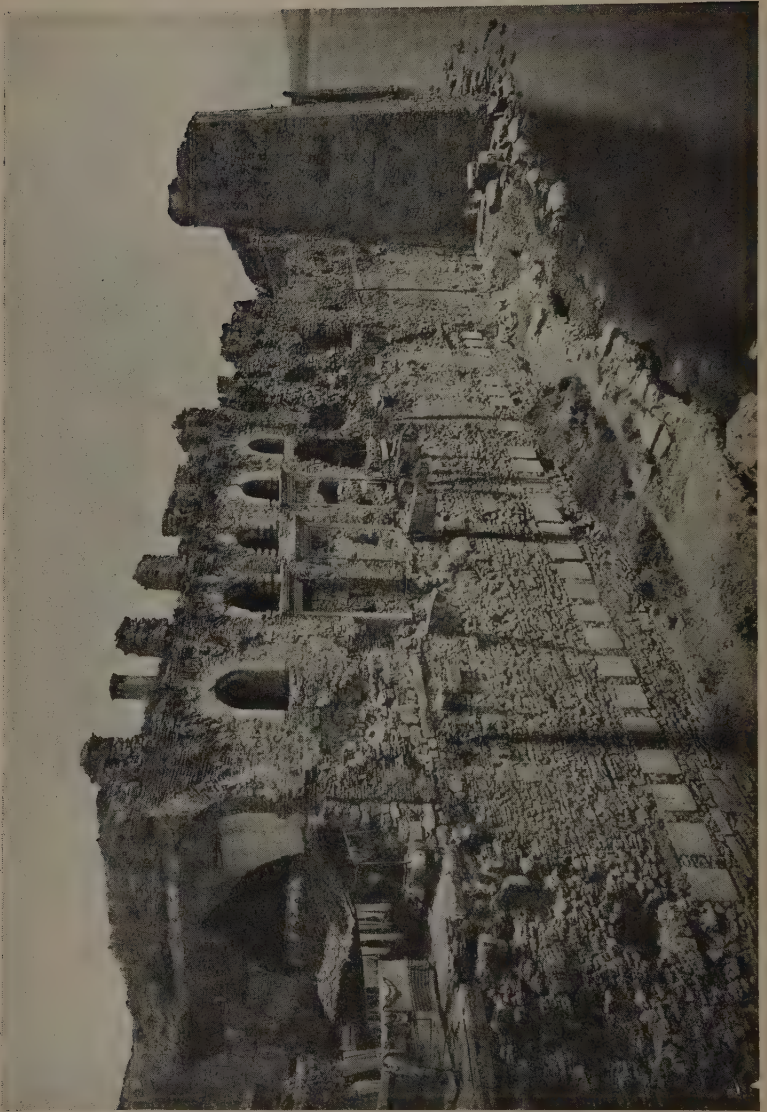
Entre ces habitations couraient des rues bordées de portiques, le plus souvent isolés des maisons. La mosaïque de Madaba nous représente sous cet aspect les grandes artères des villes de Palestine, et les textes attestent l'existence de portiques semblables



Fig. 91. — Parenzo. Revêtement de marbre, d'onyx et de nacre de l'abside.
(Cliché Courtellemont).

(ἔμβολοι) à Constantinople. De la Syrie et de Constantinople, cet usage devait se répandre dans toute la Méditerranée.

On a vu enfin comment Justinien, après la sédition Nika, reconstruisit une partie du vieux palais bâti par Constantin, et dont l'aspect rappelait fort sans doute le palais de Dioclétien à Spalato. Aux



salles basilicales, rondes et octogones, qui le composaient, les architectes du vi^e siècle ajoutèrent, dans la coupole de la Chalcé, les nouvelles formes propres à l'art byzantin, et ils parèrent avec un luxe éblouissant de marbres, de mosaïques et de métaux précieux le vestibule de la Chalcé, le grand Consistorium ou salle du trône, le triclinium des Dix-Neuf Lits, qui formaient la partie officielle de la résidence impériale, et constituaient, en avant du palais de Daphné, les appartements de réception. Mais ici encore la disparition des monuments et les rares indications des textes ne permettent guère de décrire avec précision, au moins pour le vi^e siècle, les dispositions du Palais Sacré¹. Tout au plus peut-on signaler les ruines du palais situé au bord de la mer et qu'on appelle la maison de Justinien (fig. 92). La façade s'ouvre sur la mer par de larges baies donnant sur un balcon ; à l'intérieur, une grande pièce voûtée en berceau occupe une grande partie de l'édifice. Une puissante tour d'angle, qui termine le bâtiment à l'est, contenait une salle couverte d'une coupole sur pendentifs. Vers l'ouest, une porte en plein cintre, faite de blocs de marbre blanc, donnait accès dans un vestibule, et formait, du côté de la mer, une des entrées du Grand Palais. Ces édifices, où sont réemployées beaucoup de sculptures du vi^e siècle, semblent avoir été restaurés dès l'époque byzantine².

*Les forteresses*³. — De nombreux restes nous sont parvenus de l'architecture militaire des Byzantins. Sans parler de la grande enceinte de Constantinople, dont la majeure partie date du règne de Théodose II (première moitié v^e siècle), on rencontre en Orient, à Antioche, à Dara, à Nicée, à Anazarbe, et surtout en Afrique (Haïdra, Aïn-Tounga, Tébessa, Mdaourouch, Lemsa, Timgad, Sétif, etc.), de remarquables spécimens de la construction militaire au vi^e siècle (fig. 93). En règle générale, une triple série de défenses protégeait la place forte byzantine : un mur d'enceinte (τειχος, ἔσωτειχος), haut de deux étages, garni d'un chemin de ronde couvert porté sur des contreforts intérieurs ou placé en encorbel-

1. Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

2. Ebersolt, *Mission archéologique de Constantinople*, Paris, 1921, p. 32 et suiv.

3. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, Londres, 1864; Diehl, *Rapport sur deux missions dans l'Afrique du Nord*, Paris, 1894; Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, t. II; Van Millingen, *Byzantine Constantinople. The Walls of the city and adjoining historical sites*, Londres, 1899.

lement, et flanqué de puissantes tours crénelées; un avant-mur (ἔξωτειχος, προτείχισμα), couvrant les approches du corps de place, lui aussi souvent défendu par des tours; un fossé (τάφρος) large et profond, bordé par un parapet de terre ou de maçonnerie. Ainsi trois étages superposés de défenses, séparées les unes des autres par de larges glacis (περίβολος, ξεωπαρτειχίον), assuraient en général la protection des villes fortes¹.



Fig. 93. — Citadelle de Lema en Tunisie (Phot. Diehl).

Dans la pratique, il arriva souvent que ce système très complet, que l'on rencontre dans l'enceinte de Constantinople, se réduisit à une ou à deux lignes de retranchements; mais, dans toutes les constructions, certaines règles communes sont toujours observées. Il faut que le mur, toujours formé d'un double revêtement de pierres de taille, dont l'intervalle est rempli d'un massif en blocage, soit très haut et très épais: très haut pour protéger la place contre l'escalade, très épais pour amortir le choc des machines destinées à

1. Voir la restauration de l'enceinte fortifiée de Constantinople dans Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, pl. 2 c.

faire brèche. En conséquence, la hauteur moyenne des courtines varie de 8 à 10 mètres (Constantinople, 11 m.) et souvent dépasse notablement ces chiffres (Martyropolis, 12 m. 20; Dara, 18 m. 50); l'épaisseur moyenne est de 2 m. 30 en Afrique, et souvent supérieure (Constantinople 4 à 5 m.; Martyropolis, 3 m. 70). Il faut que des tours nombreuses, quadrangulaires, rondes ou hexagonales,



Fig. 94. — Vue restituée de la citadelle de Haïdra (dessin de H. Saladin).

assez saillantes et assez rapprochées les unes des autres, couvrent les courtines : leur front est de largeur variable (7 à 10 mètres), leur hauteur atteint 17 mètres (Tébessa) et 20 mètres (Constantinople). Certaines d'entre elles, isolées du reste du système défensif, forment parfois de véritables donjons (πυργοκάστελλον) destinés à offrir à la résistance un suprême asile (tour de garde à Dara, tour du centenier à Nicée, tour des Perses à Edesse). Il faut enfin que les portes, point vulnérable, soient défendues avec un soin particulier : elles sont donc très étroites et commandées par des tours très voisines ; — que le fossé soit très profond, pour couvrir les remparts contre les attaques des mineurs ennemis, et très large (Constantinople 15 à 20 mètres) ; — que la forteresse soit abondamment pourvue d'eau au moyen de citernes et d'aqueducs.

On obtient ainsi des constructions de plusieurs types. Ce sont tantôt des villes fortes entourées d'une enceinte continue (Tébessa, Béja, Constantinople, Antioche, etc.), tantôt des forteresses isolées, gardant des points stratégiques (Lemsa), ou construites dans le voisinage immédiat de certaines cités qu'elles protègent (Haïdra, Timgad, Mdaourouch), tantôt de petits postes, ordinairement sans tours. En Afrique, où il fallait faire vite, la main-d'œuvre est fort inégale, et les matériaux ont souvent été empruntés aux monuments antiques. En Orient, la construction est meilleure. L'enceinte de Constantinople, avec ses murs en pierres de taille coupées de rangs de briques, ses 96 tours espacées de 50 en 50 mètres le long du mur intérieur, son avant-mur dont les tours plus petites correspondent au milieu de la courtine supérieure et couvrent l'espace laissé vide entre les tours de celle-ci, son fossé bordé d'une escarpe haute de 7 mètres et d'une contre-escarpe en maçonnerie, offre une disposition aussi imposante que savante. L'enceinte d'Antioche, telle qu'elle subsistait il y a encore peu d'années, avec ses hautes murailles crénelées escaladant la pente de la montagne, ses puissantes tours carrées à trois étages de défenses, son chemin de ronde établi sur arcades, son énorme donjon pentagonal et le réduit fortifié, flanqué de massives tourelles, qui se dressait tout en haut de la ville sur un rocher presque inaccessible, n'était pas moins remarquable. Dara, Anazarbe, Haïdra en Afrique (fig. 94), attestent de même la science et l'énergique activité des architectes de Justinien, et tout cet ensemble de forteresses montre de la façon la plus intéressante comment, selon une observation fort exacte, « beaucoup des dispositions employées par les Byzantins dans leurs travaux de fortifications forment une transition entre les méthodes antiques et celles du moyen âge ¹ ».

1. *Recherche des antiquités en Afrique*, 159.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE FRESQUES, MOSAIQUES ET ICONES

Les fresques. Le rôle de la mosaïque. — I. La technique de la mosaïque. — II. Les monuments de la mosaïque. Les Saints-Apôtres à Constantinople. Chypre et le Sinaï. Saint-Démétrius de Salonique. Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Saint-Vital. Saint-Apollinaire in Classe. Parenzo. L'art profane. — III. Les pavements historiés. — IV. Les icônes.

Les fresques. — L'art chrétien, on le sait, avait vu de bonne heure dans la peinture moins une décoration banale, faite pour l'amusement des yeux, qu'un moyen d'instruire les fidèles. Dans l'ornementation polychrome des édifices sacrés du vi^e siècle, les représentations figurées, dont les sujets étaient empruntés aux Ecritures saintes, tinrent donc une place considérable. Des grands cycles de peintures qui paraient les églises du temps de Justinien, il ne nous reste malheureusement guère que le souvenir. Si l'on excepte les fresques, déjà mentionnées précédemment, découvertes en Égypte dans la nécropole de Baouit ou au couvent de Saint-Jérémie, et peut-être certaines des peintures, encore imparfaitement connues, qui ont été récemment signalées dans les grottes de la Cappadoce, les œuvres mêmes ont pour la plupart disparu. Aussi faut-il d'autant plus attentivement retenir la curieuse description que le rhéteur Choricus a faite des peintures qui décoraient Saint-Serge de Gaza¹. Tous les sujets étaient empruntés au Nouveau Testament, et, de l'Annonciation à l'Ascension, représentaient les épisodes de la vie du Christ, partagés en trois séries chronologiques, les scènes de l'enfance, les miracles, la Passion. Il n'est point nécessaire de décrire longuement, à la suite de Choricus, la composition de ces divers tableaux. Ce qui y apparaît clairement, c'est la prédo-

1. Bayet, *Rech.*, 60-62.

minance croissante du style historique et monumental sur la simple décoration pittoresque. Cette prédominance apparaît plus nettement encore dans la grande place que l'art de cette époque fit à la mosaïque.

Le rôle de la mosaïque. — Plus dispendieuse que la peinture murale, la mosaïque offrait l'avantage d'être plus durable, d'être, comme on l'a dit, « une peinture pour l'éternité ». Par la richesse des matériaux qu'elle employait, elle correspondait bien d'autre part aux goûts de luxe et de splendeur qui marquent l'art de ce temps. Par la tonalité puissante de ses fonds de bleu ou d'or, elle produisait des effets décoratifs d'une incomparable magnificence. Enfin, par le caractère de sa technique même, elle excellait à rendre ces calmes et immobiles figures, aux attitudes majestueuses et nobles, ces compositions solennelles, à la symétrie un peu monotone et froide, où se complaisait de plus en plus l'art chrétien transformé. Pour toutes ces raisons, les mosaïques tinrent une place essentielle dans la décoration polychrome du vi^e siècle, et devinrent un des moyens d'expression les plus caractéristiques de l'art byzantin. Et il faut avouer en effet que, malgré les incorrections et les faiblesses de détail, malgré l'équilibre un peu conventionnel de la composition, malgré la raideur un peu morne des draperies et des figures, la splendeur du coloris où s'opposent un petit nombre de tons nettement tranchés, la richesse des costumes, le sens profond de l'effet décoratif mettant en valeur, par de vigoureux contrastes, les visages et les draperies, l'esprit d'ordre enfin et d'harmonie qui y règne, donnent à ces ouvrages une valeur singulière et font aujourd'hui encore, aux yeux mêmes des profanes, des mosaïques du vi^e siècle les chefs-d'œuvre de l'art byzantin.

I

LA TECHNIQUE DE LA MOSAÏQUE ¹

Pour appliquer sur les murailles ces magnifiques décorations, le mosaïste commençait par préparer le mur. Après l'avoir rustiqué au préalable, il l'enduisait d'une couche de ciment de chaux et de

1. Gerspach, *La mosaïque*, Paris, 1886; Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc de Venise*, Venise, 1897; cf. Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes, IV^e-X^e siècles*, Genève, 1924. Introduction.

marbre pilé, à grumeaux assez gros, destinée à niveler la surface à recouvrir, et employée en une assez forte épaisseur. Une seconde couche, de composition semblable, mais à grains plus menus, recouvre la première et porte à sa surface un ciment plus fin destiné à recevoir les cubes. Sur ce ciment plus fin, on constate fréquemment, sous les cubes, des traces de couleur, et on en a conclu que sur l'enduit frais on peignait à fresque l'esquisse de la composition, sur laquelle le mosaïste succédant au peintre posait ses smaltes. Il semble bien que c'est là une erreur. Les mosaïques n'étaient point composées directement sur le mur, mais préparées à l'atelier sur des canevas coloriés. Les teintes sous-jacentes qu'on observe sur le ciment proviennent de ces couleurs dissoutes par la colle. Toutefois, comme il arrivait que, sous la poussée des cubes enfoncés, le ciment produisait une bavure blanche dans l'intervalle des smaltes, on mettait souvent en couleur, à l'aide d'un enduit colorié, cette partie apparente du ciment.

Les cubes d'émail employés pour la mosaïque et taillés au marteau, légèrement en biseau vers l'extrémité, étaient de dimensions variables, généralement plus petits pour les visages. Au mausolée de Galla Placidia, certains cubes n'ont pas plus de 3 millimètres de côté; à Saint-Démétrius de Salonique, les cubes employés pour les figures mesurent en moyenne 4 millimètres. Ils sont colorés en divers tons à l'aide d'oxydes métalliques mêlés à la pâte de verre; dans les cubes dorés ou argentés seulement, le métal n'est pas dans la masse, mais est placé en feuille très mince sur le smalte, et recouvert d'une pellicule de verre blanc. A ces pâtes d'émail, la mosaïque byzantine ajoute parfois des cubes de marbre jusque dans ses compositions murales. En outre, à mesure que le temps marche, les nacres, les pierres précieuses même se mêlent aux pâtes de verre colorées pour en rehausser l'éclat; elles apparaissent à Ravenne au milieu du *vi*^e siècle, en même temps que les fonds d'or se multiplient et s'étendent, et que les fonds d'argent apparaissent à Sainte-Sophie et au Sinaï.

La gamme des tons n'est point très nombreuse, et le mosaïste du *vi*^e siècle ne s'applique point, comme le peintre, à multiplier les nuances intermédiaires et les dégradations de tons. Il juxtapose sans crainte les couleurs tranchées, comprenant bien que la mosaïque est faite pour être vue à distance, et que la dureté apparente de ces oppositions se perdra dans l'harmonie générale de l'œuvre et en accroîtra au contraire la vigueur et l'éclat.

II

LES MONUMENTS DE LA MOSAÏQUE ¹

Les Saints-Apôtres à Constantinople ². — Les textes nous ont gardé le souvenir de nombreuses mosaïques exécutées au vi^e siècle pour la décoration des églises. Constantin le Rhodien et Nicolas Mesaritès ont longuement décrit la suite de compositions historiques qui, dans l'église des Saints-Apôtres, racontaient les épisodes de la vie du Christ ³. Elles étaient disposées non point, comme plus tard, dans l'ordre des grandes fêtes de l'Église, mais conformément à l'usage du vi^e siècle, tel que le montrent les cycles évangéliques de Saint-Serge de Gaza ou de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne, d'après la suite chronologique des événements. Comme à Saint-Apollinaire, l'artiste avait évité d'y représenter les scènes trop douloureuses de la Passion, et s'était efforcé de mettre en relief, non sans quelque arrière-pensée théologique, la nature divine du Sauveur. Un trait curieux en outre marquait ces mosaïques. Dans la scène des saintes femmes au tombeau, le peintre s'était représenté lui-même sous la figure d'un des soldats qui gardaient le Saint-Sépulcre, « dans le costume et sous l'aspect extérieur qu'il avait en son vivant, lorsqu'il peignait ces compositions ⁴. » C'est le seul exemple que nous connaissions dans l'art byzantin, si impersonnel d'ordinaire, de ces portraits d'auteurs que la Renaissance devait tant aimer. Il atteste sans doute, par sa

1. Pour l'ensemble du paragraphe, outre Bayet, *Recherches*, cf. P. Gauckler, *La mosaïque antique*, extrait du *Dict. des Antiquités* de Daremberg, Saglio et Pottier; Diehl, *Justinien*; Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes, IV^e-X^e siècles*, Genève, 1924.

2. Heisenberg, *Die Apostelkirche*. Cf. Constantin le Rhodien, *Description de l'église des Saints-Apôtres*, éd. Legrand et Th. Reinach (Rev. Etudes grecques, 1896).

3. D'après la description de Constantin le Rhodien, Millet (*Art byz.*, p. 190) inclinait à attribuer cette décoration au ix^e siècle. Heisenberg, commentant la description récemment découverte de Nicolas Mesaritès, semble avoir au contraire bien établi que ces mosaïques datent du vi^e siècle (Heisenberg, *loc. cit.*, 166-171).

4. Une note inscrite à la marge du manuscrit de Mesaritès a conservé le nom de ce peintre : il s'appelait Eulalios. Cf. Heisenberg, *Die Zeit des byz. Malers Eulalios* (dans Phil. Wochenschrift, t. 41 (1921, n^o 43), et Bees, *Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage*, Berlin, 1917 (dans Repertorium für Kunstwissenschaft, t. 39 et 40).

singularité même, la haute valeur de la décoration de l'église des Saints-Apôtres, en même temps qu'il correspond bien à ce goût du portrait expressif et vivant qui est caractéristique de l'art du vi^e siècle.

Choricus de Gaza décrit pareillement les mosaïques qui, dans les églises de Saint-Serge et de Saint-Étienne, avaient été employées à la décoration du sanctuaire. On y voyait à l'abside la Vierge tenant l'enfant divin, et dans l'abside de Saint-Serge, le fondateur de l'édifice s'était fait représenter auprès de la Madone escortée de saints. Agnellus de même nous fait connaître à Ravenne, pour l'époque de Théodoric, les mosaïques de Saint-Théodore, aujourd'hui Spirito Santo, de Sainte-Marie-Majeure, où la Vierge était, comme en Orient, représentée à la conque de l'abside, et pour l'époque de Justinien, celles de Saint-Étienne, où de longues séries de compositions représentaient la vie des apôtres et des martyrs, celles de l'abside de Sainte-Agathe qui existaient encore au xvii^e siècle, celles de Sainte-Euphémie à Classe, etc.

*Chypre et le Sinaï*¹. — De ces décorations en mosaïque du vi^e siècle, un assez grand nombre nous est parvenu. On a parlé déjà précédemment de celles de Sainte-Sophie. A Constantinople également, dans l'église de Sainte-Irène, l'abside est décorée d'une croix gigantesque, se détachant en bleu foncé sur le fond d'or². A Chypre, l'église de la Panagia Angéloktistos, près de Kiti, montre à l'abside, assez mutilée malheureusement, la Vierge tenant l'enfant, escortée de deux anges; et dans la même île, à l'église de la Panagia Canacaria, le même sujet apparaît à l'abside, dans une bordure de médaillons représentant les apôtres. Enfin, dans l'abside du célèbre couvent de Sainte-Catherine au Sinaï, une belle mosaïque du temps de Justinien montre la Transfiguration. Sur un fond bleu foncé, le Sauveur debout, vêtu de blanc, s'enlève dans une auréole d'azur; à ses pieds, les trois apôtres sont figurés, prosternés ou levant les bras; sur les côtés, debout, se trouvent Moïse et Élie. A la courbe de l'arcade, et au pourtour de l'hémicycle, une série de médaillons

1. Smirnof, *Mosaïques de Chypre* (Viz. Vrem., IV, 1897); Schmidt, Πάναγία Ἀγγελόκτιστος (Bulletin de l'Institut russe de CP., t. XV (1911), 206-239); Kondakof, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882 (russe); Wiegand, *Sinaï*, Berlin, 1920; Benesovic, *Sur la date de la mosaïque de la Transfiguration au Mont Sinaï* (Byzantion, I, 1924).

2. Beljajef, *Sainte-Irène* (Viz. Vrem., II, 1895); Ebersolt et Thiers, *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913, p. 57-72.

représentent des prophètes, des apôtres, et les fondateurs de l'édifice, l'higoumène Longin et le diacre Jean. Sur le mur qui domine l'ar-



Fig. 95. — La Vierge. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

cade, deux anges soutiennent une croix dans un cercle ; plus haut, aux côtés d'une fenêtre, deux sujets sont empruntés à la vie de Moïse et le montrent devant le buisson ardent et recevant les tables de la loi. Ces deux scènes ont été refaites plus tard. On notera dans cette mosaïque l'emploi des fonds argentés.

*Saint-Démétrius de Salonique*¹. — Les mosaïques découvertes en 1907 à Saint-Démétrius de Salonique, et malheureusement détruites pour la plus grande partie dans le terrible incendie de 1917, offrent un ensemble du plus haut intérêt. On a fort discuté au sujet



Fig. 96. — Saint Serge. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

de leur date, et en effet on y rencontre des morceaux d'époques assez différentes. Le panneau qui décore le pilier de gauche, à l'entrée

1. Papageorgiou, *Μνημεία τοῦ ἁγίου Δημητρίου* (BZ, XVII, 1908); Ouspenski, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrius de Salonique* (II R, XIV, 1908); les articles de Tafraïi (RA, 1909, II, et 1910, I); Diehl et Le Tour-

du transept, et où sont représentés la Vierge et un saint, semble appartenir au x^e ou au xi^e siècle. Les trois médaillons du collatéral,



Fig. 97. — Saint Démétrius. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

au-dessous desquels une inscription rappelle « les temps de Léon » et fait allusion à des restaurations consécutives à un incendie, ont été

neau, *Les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique* (Mon. Piot, t. XVIII, 1911); Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918; Sotiriou, *Ὁ ναός τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Athènes, 1920.

datés, tantôt de la première moitié du VII^e siècle, tantôt du commencement du VIII^e (Léon III). Pourtant, dans son ensemble, la plus grande partie de la décoration semble remonter au VI^e siècle. La disposition en est fort remarquable. Au-dessus des arcades de la colonnade qui sépare les deux collatéraux de gauche, on voit, dans les écoinçons, tantôt saint Démétrius debout, dans l'attitude de l'orante, devant une niche à la voûte côtelée, tantôt la Vierge, escortée de deux anges, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'enfant divin (fig. 95), ou bien debout, les bras ouverts dans un geste d'accueil ; ailleurs, des compositions, malheureusement moins distinctes, semblent rappeler des grâces accordées par le saint patron de l'église. Entre ces scènes, au-dessus de la courbe des arcades, des médaillons, groupés par deux ou trois, figurent le Christ, la Vierge, des saintes et des saints. Il est visible qu'aucun plan d'ensemble n'a présidé à l'ordonnance de cette décoration, qu'aucun lien ne relie les différents sujets représentés. Ce sont des épisodes distincts les uns des autres, que des donateurs distincts ont fait exécuter. Et en effet, dans le champ des diverses mosaïques, on remarque, agenouillées au pied des personnages sacrés, ou debout à côté d'eux, des figures de dimension plus petite, clercs ou laïques, hommes ou femmes, et des inscriptions, placées auprès d'eux, expriment les remerciements ou les prières de ces dévots restés volontairement anonymes.

On ne connaît point jusqu'ici, dans les mosaïques byzantines qui nous ont été conservées, d'autre exemple d'une semblable disposition, où chaque panneau, véritable ex-voto, semble avoir été exécuté pour le compte d'un donateur particulier, en reconnaissance de la grâce dont il avait été l'objet. Mais l'œuvre a des qualités d'art fort remarquables. L'harmonie des draperies, la souple élégance des attitudes, le réalisme expressif des visages qui en fait de véritables portraits, sont particulièrement dignes d'attention. On notera également la place faite dans le décor aux monuments d'architecture, au paysage, bref à tout le détail pittoresque et vrai qui situe les scènes dans un milieu déterminé. Le symbolisme en est complètement absent, le style historique et monumental y triomphe. La technique enfin est extraordinairement supérieure à tout ce que nous connaissons par ailleurs. Assurément, il y a une parenté évidente entre ces ouvrages et les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf et de Parenzo : la Madone trônant entre les anges offre le même type et le même costume. Mais l'ensemble est d'une beauté tout autrement rare.



Fig. 98. — Saint Démétrius et les fondateurs. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

Les mêmes qualités, plus hautes encore peut-être, apparaissent dans la seconde série de mosaïques, celle que forment les panneaux placés, comme des icônes, sur les piliers de l'entrée du sanctuaire. On y voit saint Serge en somptueux costume (fig. 96), saint Démétrius couvrant de sa protection deux jeunes enfants aux visages expressifs (fig. 97), surtout saint Démétrius debout entre deux personnages, un évêque et un haut fonctionnaire, qu'une inscription désigne comme les fondateurs de la basilique (fig. 98). Ce dernier panneau montre des qualités d'art tout à fait éminentes et un sens singulièrement affiné de l'effet décoratif. Sur la longue robe blanche de l'évêque, sur la robe verte du préfet du prétoire, des cubes, ici d'argent, là d'or, mettent de longues coulées verticales de métal resplendissant. Les visages sont modelés avec une extraordinaire habileté, au moyen de cubes très fins qui permettent de les regarder de tout près, sans que la beauté en soit altérée; ils respirent d'autre part un sentiment de vie expressive et réaliste, qui en fait d'incomparables portraits. On a pris parfois pour des nimbes carrés — insigne des vivants — les créneaux de la muraille sur lesquels se détachent les têtes des compagnons du saint, et on a en conséquence daté la mosaïque du v^e siècle. En fait, les panneaux sont certainement postérieurs à l'incendie du commencement du vi^e siècle, et dans les personnages représentés aux côtés du saint, on doit reconnaître vraisemblablement le préfet Léontius qui, au v^e siècle, bâtit l'église, et l'évêque qui, en la restaurant au vii^e siècle, en fut comme le second fondateur. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages de la première moitié du vii^e siècle sont d'un art tout à fait remarquable, et ce n'est pas leur moindre intérêt de montrer qu'après le grand effort du règne de Justinien, l'art byzantin était capable encore de produire des œuvres éminentes.

De cette double suite de mosaïques qui méritent de prendre place parmi les chefs-d'œuvre de l'art byzantin, la seconde seule a échappé à la ruine. De la belle décoration du collatéral, il ne reste rien et c'est une perte irréparable ¹.

1. Au cours des travaux de déblaiement exécutés à la suite de l'incendie, on a découvert quelques autres morceaux de mosaïques, et, sur le mur du bas côté de droite, de belles peintures représentant des miracles de saint Démétrius. Dans une petite chapelle à droite de l'abside, on a retrouvé une décoration de fresques datée de 1303. Sur tout cela, on consultera le mémoire de Sotiriou.

Ravenne ¹. — Si l'on met à part cette intéressante et remarquable décoration, c'est en Occident, à Ravenne surtout, qu'on devra chercher les plus belles mosaïques du vi^e siècle, celles qui font le mieux



Fig. 99. — Procession de saintes (Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari).

comprendre toute la puissance décorative de ce genre de compositions.

Saint-Apollinaire-Neuf. — Il suffira de mentionner brièvement la

1. Outre les ouvrages, déjà cités précédemment, de Richter, Bayet, Clausse, Rjedin, cf. Kurth, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902 ; Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903 ; Quitt, *Der Mosaikencyclus von San Vitale* (Byz. Denkmäler, t. III). Vienne, 1903 ; Wulff, *Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco* (J P K, XXV), 1904) ; Kurth, *Die Mosaiken von Ravenna*, Munich, 1912.

mosaïque qui décore la coupole du baptistère des Ariens, où l'artiste du commencement du *vi*^e siècle s'est borné à reproduire assez médiocrement la magnifique composition du baptistère des orthodoxes. Saint-Apollinaire-Neuf au contraire est la merveille de l'époque ostrogothique (fig. 83). Sur les murailles de la basilique, trois zones superposées de mosaïques se déroulent au-dessus des arcades. A la bande inférieure, deux longues processions, l'une de saints, l'autre de saintes (fig. 99), sortent des remparts de Ravenne et de Classis, et se dirigent



Fig. 100. — Le Christ devant Pilate. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari)

vers le Christ et la Vierge, assis sur des trônes parmi des anges. Au-dessus, entre les fenêtres, s'alignent sur des fonds d'or des figures de saints, de prophètes et d'apôtres ; plus haut, une suite de petits tableaux représentent les miracles et la Passion du Christ. On ne saurait assez dire l'impression profonde que produit cette décoration, l'un des ensembles les plus grandioses que nous ait laissés l'art byzantin. « Involontairement, comme on l'a écrit, on se prend à songer à l'antiquité classique, et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qui se retrouve ici ¹. » Sans doute, il y a des défauts dans ces œuvres, et il n'en faut point analyser le détail de trop près. Pourtant, dans

1. Bayet, *Recherches*. 99.

ces frises somptueuses, dont Saint-Apollinaire nous offre l'unique exemple dans l'art byzantin, dans cette procession de saintes surtout, aux costumes éclatants, à l'attitude charmante, on sent, malgré la gravité un peu solennelle de la pose et la pompe tout orientale des habillements, revivre comme un souvenir lointain de la frise des Panathénées.

Cette zone inférieure de la décoration est de date un peu postérieure au reste des mosaïques de Saint-Apollinaire : elle appartient



Fig. 101. — Les Saintes Femmes au tombeau. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari).

à l'époque de Justinien, dont l'image en mosaïque, aujourd'hui conservée dans une des chapelles latérales, avait été, vers le même temps, placée au-dessus de la porte intérieure de l'église. Les deux zones supérieures au contraire appartiennent à l'époque de Théodoric, et l'art en est tout à fait remarquable. Les vingt-six compositions qui, en deux cycles, représentent les épisodes de la vie du Christ, offrent en particulier, autant par la science de la composition, la richesse et l'harmonie du coloris que par le caractère des représentations, un intérêt de tout premier ordre (fig. 100, 101, 102). Tandis que les scènes des miracles, sur la paroi de gauche, continuent la tradition de l'art des Catacombes, les épisodes de la Passion, sur la paroi de droite, procèdent du style nouveau qu'adopte alors l'art

byzantin ; en face du symbolisme naïf de l'art chrétien primitif, apparaissent des conceptions tout historiques. Sans doute l'artiste, soucieux de ne point amoindrir la majesté divine, a évité de traiter les scènes douloureuses de la Flagellation ou de la Crucifixion ; son Christ, à l'aspect majestueux, à l'attitude royale, apparaît comme un héros tragique supérieur à ses accusateurs et à l'adversité. C'est un grand point pourtant que l'art chrétien ait osé aborder ici, avec le sentiment de la réalité historique, la représentation du drame de la Passion ; et si l'on ajoute par ailleurs que, dans les types, dans les cos-



Fig. 102. — Le Christ séparant les brebis. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari).

tumes, dans la composition, ces mosaïques offrent avec les miniatures des manuscrits syriens du ^{vi}^e siècle des analogies profondes, on voit toute l'importance que prend ce cycle, d'origine incontestablement orientale, dans l'histoire de l'iconographie et de l'art chrétiens.

Saint-Vital. — Mais c'est à Saint-Vital surtout qu'apparaissent toutes les splendeurs de la mosaïque byzantine au ^{vi}^e siècle. Pour juger l'art de l'époque de Justinien, il n'existe point de monument plus important, plus complet, que la série de représentations qui, du sol au sommet des voûtes, tapissent le chœur et l'abside de cette admirable église. Rien, dans cette décoration, n'a été laissé au hasard ; une grande idée en inspire et en coordonne les parties essentielles ; une

ordonnance savante en relie les multiples épisodes. Sur les parois latérales, au tympan des arcades, des scènes, empruntées à l'Ancien Testament, montrent, à droite, Abel et Melchisédech offrant leurs dons au Seigneur, à gauche, Abraham recevant les anges et se préparant à sacrifier Isaac (fig. 103). Sur les côtés, des figures d'évangélistes, assis au-dessous de leurs symboles, et des images de prophètes se



Fig. 103. — La philoxénie d'Abraham. Mosaïque de Saint-Vital (Phot. Alinari).

mêlent à des épisodes empruntés à la vie de Moïse. A la courbe de l'arc d'entrée, des médaillons encadrent les têtes du Christ et des apôtres; à l'arc triomphal, entre les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem, des anges flottant doucement dans les airs soutiennent le monogramme du Christ. Ainsi sont rapprochés et groupés de manière symbolique autour de l'autel; où se célèbre la messe, tous les personnages, tous les épisodes qui annoncent et glorifient le sacrifice de l'agneau : et pour compléter et achever la décoration, à la voûte, sur des fonds où l'or et le vert alternent, parmi d'élégants rinceaux où se joue tout un peuple d'animaux et d'oiseaux, quatre anges soutiennent de leurs bras tendus l'image de l'agneau divin (fig. 104).

Dans toute cette partie de la décoration, la plus ancienne et où on reconnaît sans peine un même art et une même main, les souvenirs



Fig. 104. — Ravenne. Mosaïque de la voûte du chœur à Saint-Vital (Phot. Alinari).

de l'art chrétien primitif, ses intentions symboliques se mêlent curieusement à un certain goût de réalisme, à un sens tout à fait remarquable de la vie et de la nature, qui annoncent le nouveau style historique. Celui-ci apparaît dans tout son développement dans les mosaïques de la conque de l'abside, postérieures à celles du chœur

de quelques années à peine, et où, sur un fond d'or, le Christ imberbe trône sur le globe du monde entre des archanges et des saints (fig. 105), et surtout dans les deux grands tableaux d'histoire, achevés vers 547, qui, aux côtés de l'abside, représentent, au milieu



Fig. 105. — Ravenne. Saint-Vital. Mosaïque de l'abside (Phot. Alinari).

de leur cour, Justinien et Théodora (fig. 106, 107). Déjà, à l'abside, un art plus pompeux, plus cérémonieux se manifestait : le riche costume de saint Vital, la tête si caractéristique — vrai portrait — de l'évêque Ecclesius présentant son église au Christ, attestaient le goût de cet art pour les représentations historiques et vraies. Ces tendances apparaissent plus fortement encore dans les deux grandes compositions qui évoquent, avec son luxe raffiné, sa savante étiquette, le Palais Sacré de Byzance.

On a décrit bien des fois les magnifiques habillements de l'empereur, de ses officiers, de ses gardes, les ajustements splendides, tout étincelants de bijoux et d'or, que portent l'impératrice et les dames de sa suite. Le luxe des matériaux employés correspond à cette pompe du cérémonial : c'est un éblouissement de cubes d'or, de nacres, de pierres précieuses. Mais ce qui est surtout remar-

quable, c'est le caractère individuel dont le maître a marqué ses figures. Justinien, Théodora, l'évêque Maximien et les personnages



Fig. 106. — Justinien et sa cour. Mosaïque de Saint-Vital de Ravenne (Phot. Alinari).

secondaires même, prêtres au doux sourire, officiers à l'air rude et brutal, eunuques glabres aux joues trop pleines, dames de la cour à l'éclatante beauté, sont autant de portraits expressifs et vivants. Et sans doute il y a, dans l'alignement symétrique des figures, quelque chose de conventionnel et d'un peu monotone, et dans les

lourdes draperies des vêtements une raideur un peu solennelle. Mais l'éclat du coloris, le caractère des figures, la splendeur des costumes



Fig. 107. — Théodora et sa cour. Mosaïque de Saint-Vital de Ravenne (Phot. Alinari).

dissimulent amplement ces faiblesses. Dans ces belles mosaïques, tout imprégnées d'influences orientales, l'art byzantin nous a laissé une de ses plus admirables créations, par où l'on entrevoit ce que fut au *vi*^e siècle cet art profane dont on parlera tout à l'heure, et dont il nous reste à peine le souvenir.

Saint-Apollinaire in Classe. — Le même mélange complexe, et le même conflit des traditions anciennes et des tendances nouvelles se retrouve dans les mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe (fig. 108). Dans un vaste médaillon bleu tout parsemé



Fig. 108. — Ravenne. Saint-Apollinaire in Classe. Mosaïques de l'abside (Phot. Alinari).

d'étoiles d'or, une grande croix gemmée s'inscrit, qui, à la croisée des branches, porte un buste du Christ; au sommet de la croix, on lit les mots IXΘΥΣ, au bas les mots *Salus mundi*, à droite et à gauche l'A et l'Ω, toutes désignations symboliques du Sauveur. Sur les côtés du médaillon, deux blanches figures flottant dans les nues représentent Moïse et Élie; au-dessous, trois brebis lèvent les yeux vers la croix. Il y a longtemps que, dans cette composition, on a reconnu une représentation de la Transfiguration, où se manifeste, en plein vi^e siècle, comme un suprême effort du symbolisme chrétien, symbolisme voulu au reste, compliqué et subtil, qui n'a plus rien de commun avec les allégories naïves du christianisme naissant. A cette scène, une autre s'oppose au bas de l'abside. Dans une

verte prairie parsemée de fleurs, ombragée de pins et toute pleine d'oiseaux, saint Apollinaire, entouré de douze brebis, contemple, les bras levés, la scène grandiose qui s'accomplit au-dessus de lui. On saisit assez mal, il faut le dire, à quoi tend la représentation de



Fig. 109. — Parenzo. Mosaïques de l'abside (Collection Hautes Études, C. 598).

ce personnage, seule figure réelle parmi tant de symboles. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le curieux mélange qui se trouve dans cette décoration de symbolisme voulu et mystique et de réalité historique. Il semble qu'il y ait là comme une dernière tentative de résurrection des vieilles inspirations chrétiennes, comme un suprême

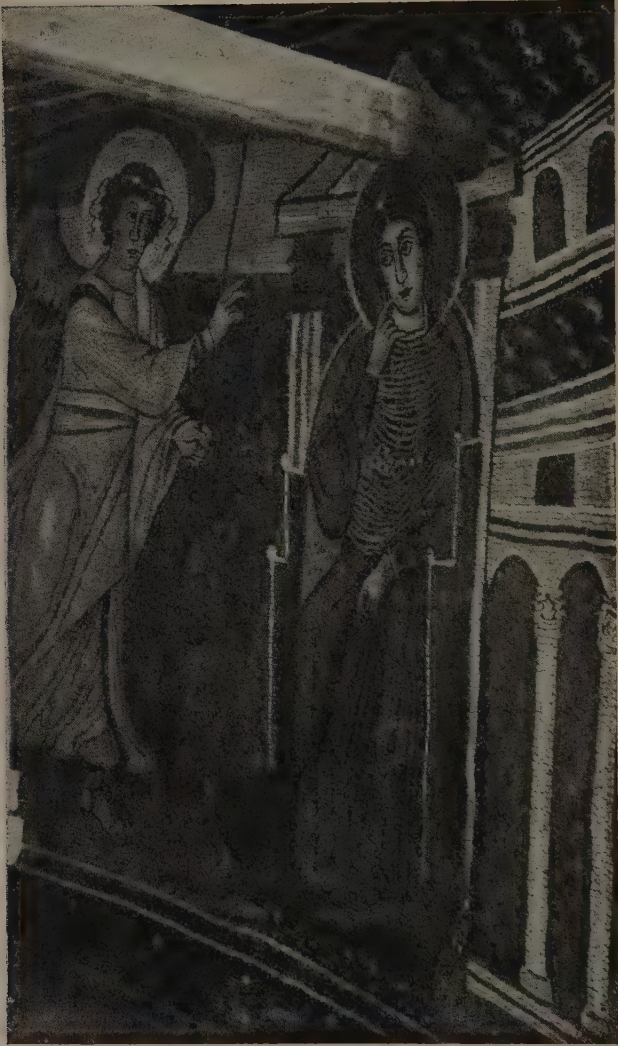
et impuissant essai de réaction contre l'école historique triomphante. Mais le caractère artificiel de cette tentative en montre assez la vanité : et rien ne prouve plus clairement que l'évolution est achevée, qui du symbolisme naïf des Catacombes a progressivement mené l'art chrétien au style réaliste et monumental du VI^e siècle.

Une autre mosaïque encore subsistait à Ravenne du temps de Justinien : c'est celle de l'abside de Saint-Michel in Affricisco, aujourd'hui exposée au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, et qui montre, sur un fond d'or, le Christ debout entre les archanges Michel et Gabriel. Enfin, la basilique peu connue de Parenzo, en Istrie, conserve une des œuvres les plus remarquables de l'art byzantin du VI^e siècle (fig. 109).

Parenzo ¹. — A l'arc triomphal, les apôtres, en longs vêtements blancs, s'avancent en deux files vers le Christ assis, comme à Saint-Vital, sur le globe du monde ²; à la courbe de l'arcade, dans une suite de médaillons, des saintes en robes d'or, parées de bijoux, rappellent les vierges de la frise de Saint-Apollinaire-Neuf. A l'abside, la Madone tenant sur ses genoux l'enfant divin est, comme à Saint-Apollinaire, assise sur un trône que gardent deux archanges; des saints l'entourent et, parmi eux, saint Maur, qui présente à la Vierge l'évêque Eufrasius, fondateur de la basilique, accompagné de l'archidiacre Claudius et du jeune fils de ce dignitaire, également nommé Eufrasius. Plus bas, dans l'hémicycle, entre les fenêtres, un ange et deux saints occupent les panneaux, et, aux extrémités, deux scènes, intéressantes par le détail des costumes et des architectures, figurent l'Annonciation (fig. 110) et la Visitation. La ressemblance est grande entre ces mosaïques, qui datent du VI^e siècle, et celles de Ravenne : c'est le même mélange de dignité solennelle et froide et d'accent réaliste dans les portraits, le même luxe des ajustements et la même splendeur du coloris, le même caractère nettement oriental. Jadis ce décor se complétait par d'autres mosaïques, dont il ne reste plus que d'insignifiants fragments, et qui étaient placées à la façade de l'église. Mais, tel qu'il nous est parvenu, l'ensemble de la décoration de Parenzo mérite de prendre place à côté des meilleurs monuments de Ravenne : comme eux, il atteste

1. Marucchi, *Le recenti scoperte nel duomo di Parenzo* (NBAC, II, 1896); Errard et Gayet, *L'art byzantin*, Paris, 1901; Wilha et Niemann, *Der Dom von Parenzo*.

2. De cette partie de la mosaïque, découverte en 1890, seule la zone supérieure est antique.



{Fig. 110. — L'Annonciation. Mosaïque de Parenzo (Cliché Diehl).

de façon éclatante la supériorité de l'art byzantin au vi^e siècle ; il montre comment, au temps de Justinien, cet art a donné aux conceptions chrétiennes la forme, souvent définitive, qu'elles garderont désormais, et mis puissamment en relief, par un style majestueux et réaliste tout à la fois, la splendeur du christianisme ¹.

L'art profane. — Les mosaïques du chœur de Saint-Vital sont les seuls monuments qui nous restent, au vi^e siècle, de cet art profane, destiné surtout à la glorification du souverain, et qui parait les murailles des palais impériaux. Mais des textes assez nombreux attestent l'importance que Byzance attachait aux représentations de cette sorte, et montrent la place que tint cette peinture d'histoire dans les manifestations artistiques de ce temps. Procope rapporte, par exemple, qu'au Palais-Sacré de Constantinople, dans le vestibule de la Chalcé, des mosaïques représentaient les victoires de Justinien, les guerres d'Afrique et d'Italie, le triomphe de Bélisaire présentant les rois vaincus et les trésors conquis à Justinien et à Théodora, et les souverains debout parmi les sénateurs en habits de fête, « qui se réjouissent, dit l'historien, de la gloire du maître, et l'adorent à l'égal d'un dieu. » Au palais de Ravenne, somptueusement décoré de marbres précieux et de mosaïques, Théodoric s'était fait de même représenter, soit sur son cheval de guerre, soit debout en costume militaire, entre deux figures de femmes qui symbolisaient ses deux capitales, Rome et Ravenne. A la frise de Saint-Apollinaire-Neuf, dans la représentation du palais (fig. 57), on entrevoit, sous les arcades, des figures à demi effacées : elles représentaient sans doute le roi ostrogoth et sa suite, dont les Byzantins vainqueurs s'empresèrent de faire disparaître le souvenir. Au palais de Pavie et au forum de Naples, Théodoric avait également son portrait en mosaïques. Enfin, à la fin du vi^e siècle, à Constantinople, dans le portique Carien, au quartier des Blachernes, l'empereur Maurice faisait peindre une suite de fresques représentant les aventures de sa vie, depuis son enfance jusqu'à son avènement au trône ².

Il faut retenir attentivement ces indications éparses ; on en retrouvera de semblables à toutes les époques de l'art byzantin. Elles montrent quelle erreur on commet en considérant l'art byzantin

1. D'autres mosaïques de style oriental, datant du vi^e siècle, se trouvent en Italie à Casaranello (Haseloff, *I mosaici di Casaranello*. Bollettino d'Arte, I, 1907) et à Albenga (Ainalof, *Les mosaïques de l'ancien baptistère d'Albenga*. Viz. Vrem., VIII, 1901).

2. Théophane, a. 6079, p. 402.

comme un art exclusivement religieux. Sans doute, de ces représentations profanes, la plupart ont disparu aujourd'hui, et à peine en retrouve-t-on un écho lointain dans quelques miniatures de manuscrits ou dans quelques objets d'ivoire ou d'émail ; mais c'est un fait certain, qu'à côté de l'art religieux, un puissant courant d'art profane traverse à tous les siècles l'histoire de l'art byzantin¹. C'est à cette peinture d'histoire que cet art dut, sans doute, le caractère réaliste et monumental qu'il prit de bonne heure, et peut-être est-ce cet art profane qui, comme on l'a dit, a donné l'impulsion à l'art religieux.

III

LES PAVEMENTS HISTORIÉS²

Aux mosaïques murales il faut ajouter les pavements historiés, qui couvrent le sol des basiliques de leurs motifs géométriques, de leurs rinceaux, de leurs ornements divers. Ils diffèrent doublement des mosaïques murales : par la matière, où la pierre et le marbre tiennent la place des cubes d'émail ; par le choix des sujets, pris de préférence parmi les scènes pittoresques ou mythologiques, afin de ne point exposer aux souillures des pieds les images sacrées. On a retrouvé un très grand nombre de ces pavements. On se bornera à citer ici les plus caractéristiques.

La grande mosaïque de Kabr-Hiram, près de Tyr, aujourd'hui exposée au Louvre, semble bien dater de la fin du iv^e siècle, plutôt que de la fin du vi^e, où la plaçait Renan. Dans les enroulements d'un rinceau sans fin, figurent, comme en autant de médaillons, des scènes de chasse et de vie champêtre, qui offrent de curieuses ressemblances avec les mosaïques de Sainte-Constance à Rome. Ce sont des animaux divers, des fauves terrassant des biches, puis de petites figures humaines, un berger assis, jouant de la flûte, un paysan, traînant par le licol un âne chargé de paniers, des enfants jouant autour d'un pressoir. Ailleurs, dans des médaillons encore, des bustes allégoriques représentent les mois, les vents, les saisons, tous les motifs familiers à l'art alexandrin.

Les mêmes compositions pittoresques, allégoriques ou mythologiques, se rencontrent dans les pavements historiés qu'on peut

1. Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923.

2. Müntz, *Les pavements historiés du IV^e au XII^e siècle* (R. A., 1876, II, et 1877, I), et les ouvrages indiqués plus haut (p. 58).

dater avec certitude de la fin du v^e ou du commencement du vi^e siècle. Une mosaïque trouvée à Serdjilla et datée de 473, plusieurs des nombreux pavements retrouvés à Madaba, au pays de Moab, une mosaïque à inscription arménienne de Jérusalem (vi^e siècle) montrent un décor de fleurs, de fruits et d'animaux. Ailleurs c'est le labyrinthe et le Minotaure, Psyché ou Orphée, qui se rencontre en particulier dans une belle mosaïque trouvée à Jérusalem. Dans un cadre, où des médaillons enfermant des animaux prennent place entre des têtes allégoriques, Orphée chante, entouré de bêtes, un centaure et un faune à ses pieds ; plus bas, ce sont des scènes de chasse, et, dans un panneau rectangulaire, deux figures de femmes nimbées, séparées par une colonne, et désignées par des inscriptions sous les noms de Theodosia et de Georgia. L'œuvre, certainement chrétienne, et d'art spécifiquement syrien, date du v^e ou vi^e siècle.

C'est au même temps qu'il faut rapporter la plus célèbre des mosaïques de Madaba, celle qui représente une carte de la Palestine. Le trait le plus remarquable de cette vaste composition, d'un travail très soigné et très fin, c'est qu'elle a tous les caractères d'un paysage pittoresque ¹. Sur les ondulations bleues de la mer Morte voguent deux vaisseaux ; les poissons nagent dans les rivières, les fauves poursuivent les biches dans le désert parsemé de cactus et de palmiers ; les montagnes dressent leurs chaînes à l'horizon ; les villes et les villages apparaissent avec leurs tours, leurs portes, leurs édifices les plus célèbres, Bethléem avec la basilique de la Nativité, Jérusalem avec les longs portiques qui la traversent, une place, une haute tour. Ainsi toute la Palestine se déroule, comme à vol d'oiseau, sous les yeux du spectateur. La technique de cette mosaïque, identique à celle des mosaïques murales du v^e et du vi^e siècle, en donne la date. L'inspiration, tout alexandrine, atteste à la fois le goût du pittoresque et de la réalité qui est caractéristique de l'art du vi^e siècle ².

1. Cf. Ainalof, *Origines*, p. 214.

2. Il faut signaler également les remarquables pavements historiques récemment découverts dans la basilique chrétienne de Milet. Dans l'atrium, on voit représentés des animaux de toute sorte, panthère, ours, tigre, faisans, canards, aigles et griffons. Dans le baptistère, aux brebis paissant et aux cerfs buvant à une fontaine s'opposent des tigres dévorant des chevaux, des panthères luttant contre des buffles. Dans l'église enfin, ce sont des motifs géométriques qui couvrent le sol de l'abside et des collatéraux. Cet ensemble fort intéressant, où le style pittoresque alexandrin se pénètre déjà d'influences orientales, est de date antérieure à la construction de Sainte-Sophie (Wiegand, dans *Abhandl. d. Preuss. Akad. d. Wiss.*, 1908, p. 29-32).

Certains pavements africains montrent les mêmes tendances. Dans un bâtiment annexe de la basilique de l'Oued-Ramel en Tunisie, on voit, représenté avec un sentiment très vif de la vie, un chantier de construction, avec l'architecte donnant ses ordres, les ouvriers au travail, le chariot apportant une colonne. Ailleurs, dans un pavement de Gafsa (musée du Bardo), les courses de l'hippodrome sont représentées avec une pittoresque vivacité. Enfin, dans les mosaïques tombales de Lamta et de Tabarka, où hommes, femmes et enfants apparaissent vêtus d'éclatants costumes, le goût du portrait expressif et vivant se manifeste comme dans les monuments de l'Égypte chrétienne ¹.

IV

LES ICONES

C'est de cette même tendance réaliste que procèdent les rares icônes qui nous sont parvenues de la première période de l'art byzantin ². Un curieux passage de saint Jean Chrysostome parle des portraits peints à l'encaustique (*κηρόχυτος γραφή*), et d'autres témoignages postérieurs attestent que cette technique, employée en Égypte pour la représentation des figures, était en vogue à Byzance au vi^e siècle, et plus tard encore, pour les peintures sacrées. On conçoit donc que les plus anciennes icônes, reproduisant, sur des panneaux de bois, l'image de la Vierge, du Christ et des saints, aient eu le même caractère de vie expressive et réaliste qu'offrent les portraits du Fayoum. Aussi bien, est-ce d'Égypte que proviennent la plupart des monuments de cette sorte actuellement connus. C'est du Sinaï que l'évêque Porphyre Ouspenski a rapporté au musée de Kief les icônes, datant vraisemblablement du vi^e siècle, dont l'une représente deux bustes de saints, où l'on a cru à tort reconnaître Constantin et sainte Hélène, et l'autre, l'effigie des saints Serge et Bacchus, que domine le médaillon du Christ (fig. 111). On y voit clairement comment la peinture d'icônes dérive de la peinture de

1. Gauckler, *La mosaïque antique; Catalogue du musée Alaoui* (supplément), Paris, 1907.

2. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 123; *Byz. Denkmäler*, 113-125; Aïna-lof, *Icones du Sinaï peintes à l'encaustique* (Viz. Vrem., IX, 1902); Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902, p. 120 suiv.; Petrof, *Album du musée de l'Académie ecclésiastique de Kief*, livr. 1, Kief, 1912.

portraits. Le même caractère, plus naturaliste encore, se rencontre dans deux autres monuments du même musée, une image de saint Jean-Baptiste entre les médaillons de la Vierge et du Christ, une figure surtout de la Vierge portant l'enfant dans ses bras, dont on a pu dire justement que, sans le nimbe qui entoure son visage, personne ne songerait à y reconnaître une figure divine, tant elle res-



Fig. 111. — Les saints Serge et Bacchus. Icône peinte à l'encaustique (Musée de l'Académie ecclésiastique à Kief).

semble aux portraits hellénistiques trouvés dans les tombeaux égyptiens. Ainsi, jusque dans ces monuments, comme dans ceux de même sorte que conserve le musée du Caire, se manifeste le trait dominant et significatif de l'art byzantin au *vi*^e siècle, la recherche de la vérité, substituant de plus en plus à la peinture de genre la peinture d'histoire, et au style symbolique le style monumental.

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

I. Remarques générales sur la miniature byzantine. Le rôle de la miniature à Byzance. La théorie du prototype et la méthode de Kondakof. — II. Les monuments de la miniature. Les manuscrits profanes. Calendrier de 354. Homère et Virgile. Dioscoride. Cosmas Indicopleustès. Les manuscrits religieux. Genèse de Vienne. Bible de Cotton. Rouleau de Josué. Évangile syriaque de Florence. Évangile d'Etschmiadzin. Évangile de Rossano. Fragments de Sinope. L'Octateuque. Le Psautier. Grégoire de Nazianze. — III. Caractères généraux de la miniature au VI^e siècle.

I

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LA MINIATURE BYZANTINE ¹

L'illustration des manuscrits, qui nous a conservé comme une image réduite de la grande peinture, a, on l'a vu, ses origines dans l'Égypte alexandrine. C'est dans l'entourage des Ptolémées qu'apparaît pour la première fois l'usage d'orner de miniatures les livres précieux ; c'est de là que, pendant les siècles suivants, cet usage se propagea par tout le monde romain. Dans cette société savante et lettrée, on prit plaisir à illustrer les ouvrages les plus célèbres de la science et de la littérature. Sur les longs rouleaux de papyrus, dont les découvertes récentes nous ont rendu les fragments, comme sur les feuillets de parchemin rassemblés en forme de « codex », le texte s'accompagna d'ornements et de figures parmi lesquels, en général, prit place le portrait de l'auteur. Dans cette ornementation, volontiers on déploya un luxe extrême, surtout dans les manuscrits enluminés à l'intention des souverains : le parchemin fut de pourpre, les lettres d'argent et d'or, les miniatures somptueuses. C'est ainsi que l'empereur Constantin possédait dans sa

1. Pour l'ensemble de ce chapitre, Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891, et les ouvrages de Bayet, *Recherches*, et d'Ainalof, *Origines*.

bibliothèque deux rouleaux écrits en lettres d'or qui contenaient l'Illiade et l'Odyssée et des Évangiles magnifiquement illustrés.

Le rôle de la miniature à Byzance. — Byzance, amie des livres et du luxe, continua volontiers ces traditions alexandrines et demanda fréquemment des modèles à l'art de la grande cité hellénistique. C'est, comme Ainalof l'a remarqué, un fait tout à fait significatif que Constantin ait appelé à Constantinople de nombreux savants alexandrins et fondé une bibliothèque dans l'Octogone où ils donnaient leur enseignement. Avec les hommes, les livres aussi vinrent naturellement d'Alexandrie dans la capitale, et l'art byzantin, on le verra, copia plus d'une fois les brillantes créations dont l'art hellénistique avait paré les ouvrages profanes, ou y chercha des inspirations pour l'illustration des manuscrits religieux. Ainsi, la miniature ne tint pas moins de place dans le monde byzantin que dans le monde antique ; le moyen âge grec nous a laissé par centaines les beaux manuscrits enluminés, dont l'étude a une importance capitale pour l'histoire de l'art byzantin.

En nous offrant en effet une série presque ininterrompue de productions depuis la période la plus ancienne de cet art jusqu'aux derniers jours de l'empire grec, les miniatures présentent ce premier avantage de combler les lacunes de notre information pour les périodes trop fréquentes où les œuvres monumentales manquent à peu près complètement. En outre, les renseignements qu'elles fournissent sont singulièrement instructifs. Ainsi que Kondakof l'a justement observé, cette branche de l'art eut toujours à Byzance un caractère populaire très accentué, et l'indépendance de l'artiste y fut toujours plus grande que dans les productions de l'art officiel. Non sans doute qu'on doive considérer l'illustration d'un manuscrit comme une œuvre de hasard, passe-temps frivole d'un artiste et produit d'une fantaisie individuelle : un lien étroit rattache toujours le texte et la miniature, et plus d'une fois le sujet a dû être indiqué à l'artiste par un théologien. Pourtant le dogme imposa toujours moins de sévérité à la miniature qu'à la décoration des édifices sacrés : elle put, sans inquiéter l'orthodoxie, interpréter plus librement les idées théologiques du jour, exprimer plus pleinement les tendances diverses, les caractères multiples d'une époque, conserver plus aisément la tradition pittoresque qu'écartait de plus en plus l'art monumental.

Ainsi, la miniature nous apparaît « comme l'expression normale d'un certain milieu ». C'est là, par exemple, à l'époque des icono-

clastes, que se réfugie l'orthodoxie persécutée; c'est là que l'enthousiasme religieux éclate dans toute sa force individuelle et créatrice¹. Plus tard, « au milieu de l'art élégant et brillant, mais pauvre d'idées, que cultiva la cour de Byzance », la miniature fut de nouveau « le seul asile peut-être pour un homme libre », et ses productions, bien mieux que les mosaïques ou les peintures contemporaines, « nous représentent la vie publique ou monacale de l'époque². « Ainsi, grâce à la tolérance plus large dont elle jouit, la miniature a pu garder plus de variété, plus de souplesse, plus de puissance créatrice : et par là, elle est tout particulièrement instructive pour l'histoire de l'évolution de l'art byzantin.

La théorie du prototype et la méthode de Kondakof. — Pourtant, quand on compare les manuscrits illustrés d'un même ouvrage, on constate aisément que, malgré les différences de date, ils offrent souvent des ressemblances frappantes. Or, ces ressemblances ne peuvent s'expliquer que si l'on admet que ces manuscrits se rattachent à un original commun. Il n'y a là, au reste, rien qui doive nous surprendre. C'est, en effet, un fait indéniable que les miniatures d'un manuscrit sont souvent plus anciennes que ne le donneraient à croire la paléographie ou la signature du manuscrit. L'artiste qui était chargé de l'illustration s'est borné bien des fois à reproduire une œuvre antérieure, copiant les images du prototype comme le calligraphe copiait les mots. Ce serait donc se tromper grossièrement que de vouloir juger l'art byzantin de telle ou telle époque d'après les signes purement extérieurs qui attribuent tel manuscrit à cette époque. Mais la conséquence de ces observations, c'est qu'une autre méthode s'impose, si l'on veut étudier scientifiquement les manuscrits illustrés et en dégager la véritable signification historique et iconographique.

S'il est vrai, selon l'expression de Kondakof, que tous les manuscrits illustrés « sont comme la ramification de certains manuscrits types³ », il serait puéril d'étudier un de ces manuscrits isolément, comme quelque chose qui se suffit à soi-même. Tout manuscrit fait partie d'un groupe naturel constitué par toutes les illustrations du même texte. Il faut donc, en histoire de l'art comme en philologie, former des familles de manuscrits en les groupant, non d'après la date ou le caractère de l'exécution, mais d'après leur parenté

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, I, 31, 33-34.

2. *Ibid.*, 34.

3. *Ibid.*, 30.

intime, c'est-à-dire d'après les matières qui y sont traitées et les sujets qu'ils représentent. On aura ainsi le groupe des Bibles illustrées, celui du Psautier, celui de l'Octateuque, celui du Ménologe, etc. Dans chacun d'eux, on étudiera les manuscrits en s'efforçant de remonter au prototype dont ils dérivent, de caractériser ce prototype, d'en suivre le développement progressif et les ramifications successives, de reconnaître ce que chaque manuscrit a conservé de l'original ou dans quelle mesure cet original a été transformé au cours des étapes intermédiaires. Ainsi on comprendra vraiment le sens intime de ces miniatures et l'état qu'on en doit faire pour l'histoire de l'art.

Dans cette théorie du prototype, aujourd'hui fort à la mode, il y a assurément une part incontestable de vérité, et dans cette méthode, dont Kondakof a été l'initiateur, on aperçoit aisément tout ce qu'il y a de vraiment scientifique et de fécond. Pourtant on ne saurait dissimuler les réelles difficultés qui l'accompagnent, les dangers certains qu'entraînerait son application exagérée. Il n'est point aisé, d'une part, d'après des répliques de date souvent assez différente, d'apprécier exactement ce que fut le prototype, de déterminer à quelle époque il fut constitué, de reconnaître le degré de fidélité avec lequel les copies reproduisent l'original. A affirmer d'autre part trop absolument l'identité entre les copies et l'original, on courrait grand risque de simplifier arbitrairement et de fausser la réalité des choses. Si presque tous les manuscrits grecs illustrés n'étaient vraiment, comme on l'a dit, « que des répliques de prototypes plus anciens ¹ », si l'artiste avait toujours borné son rôle à n'être qu'un copiste servile, il faudrait conclure du même coup à la stérilité absolue de l'art byzantin, répétant indéfiniment les créations de quelques artistes de génie.

Kondakof lui-même a mis soigneusement en garde contre ces excès possibles de la méthode. « Toutes les copies de manuscrits illustrés que nous possédons, dit-il, ne ressemblent pas d'une façon absolue à leurs originaux : au contraire, chacune d'elle a un cachet particulier ². » Chaque siècle imprime à ces répliques d'un prototype lointain quelque chose de ses goûts propres et de ses tendances dominantes. C'est un fait significatif par exemple que de rencontrer, dans certains manuscrits d'un même siècle, une abondance plus grande de souvenirs classiques. C'est là, comme le dit fort bien Kondakof,

1. Millet, *Art byz.*, 251.

2. Kondakof, *Hist. de l'art*, 62.

« la preuve évidente que l'antiquité inspirait l'art et toute la vie intellectuelle de l'époque. » Ce travail de choix qui, entre des modèles divers, retient plus volontiers les thèmes antiques, est déjà un commencement d'originalité. Mais il y a davantage. Ces copistes, en reproduisant le prototype, ne s'astreignent point à de vains scrupules d'antiquaires ; ils le transforment librement selon les idées et le style de leur temps. Et enfin tous ces prototypes ne datent point uniformément des origines de l'art byzantin : au cours de sa longue existence, cet art, bien des fois, on le verra, s'est montré capable de création. Il y a donc quelque excès à ne voir dans la plus grande partie des manuscrits grecs illustrés que des répliques, et il est aussi périlleux de vouloir à toute force, sous la copie lointaine, reconnaître toujours l'original primitif qu'il serait dangereux de prétendre, sur ces copies, juger absolument l'art de l'époque où elles furent faites. Ce qu'il faut surtout retenir, c'est la méthode de groupement scientifique que Kondakof a appliquée à l'étude des miniatures, méthode féconde qui rapproche en groupes homogènes les manuscrits dispersés dans les bibliothèques d'Europe, qui nous les montre nés dans les mêmes conditions et sous les mêmes influences, et qui, enfin, ne séparant jamais l'illustration du texte qui l'explique, lui donne toute sa signification historique et iconographique.

II

LES MONUMENTS DE LA MINIATURE

Ces remarques générales, qui s'appliquent à l'ensemble de l'histoire de la miniature byzantine, devaient être faites avant d'aborder le détail de cette histoire. Il faut maintenant étudier, d'après la méthode qui vient d'être indiquée, les beaux manuscrits illustrés, assez nombreux, qui nous restent du v^e et du vi^e siècle. On peut les classer d'abord en deux groupes distincts : les manuscrits profanes et les manuscrits religieux.

On comprend aisément la raison de cette double production. En tout temps les Byzantins eurent un goût très vif pour les œuvres de l'antiquité classique, ouvrages de science ou d'histoire, chefs-d'œuvre des poètes fameux. Ils les copièrent volontiers, plus d'une fois en de beaux exemplaires magnifiquement ornés de miniatures, et par là, en tout temps, ils firent large place à l'art profane. Mais l'Église,

d'autre part, adopta la miniature. Dès la fin du iv^e siècle, on le sait, elle avait compris la valeur éducatrice de l'image. La même raison qui la déterminait à emprunter aux livres saints les sujets de la décoration des églises l'amena à encourager l'illustration des ouvrages sacrés. Aux yeux des Pères, le miniaturiste parut capable de donner aux fidèles les mêmes enseignements que le calligraphe ; ses compositions semblèrent capables d'exprimer la puissance de l'Évangile, d'une manière plus grossière peut-être, mais plus sensible aussi, et par là plus efficace aux yeux des illettrés. En conséquence, l'image prit place dans les livres sacrés, tantôt sur les longues bandes des rouleaux, tantôt sur les feuillets plus commodes à manier des manuscrits, tantôt introduite dans le texte ou à la marge, tantôt se déployant plus largement en de vastes compositions de pleine page. Mais l'illustration eut en outre une autre tâche plus délicate et plus haute : à côté de l'initiation grossière qu'elle donnait aux illettrés, elle fournit, par l'interprétation qu'elle donna de certaines idées théologiques, par la traduction qu'elle fit de certaines allusions ou de certains symboles, comme un commentaire figuré des textes sacrés à l'usage des initiés. Sous l'une et l'autre forme, elle offrait à l'Église un moyen puissant d'agir sur les esprits ; l'Église ne le négligea point. Les manuscrits religieux nous sont parvenus en quantité considérable, et ils forment les groupes les plus divers.

*Les manuscrits profanes. — Calendrier de 354*¹. — Parmi les manuscrits de la série profane, le plus ancien en date est le Calendrier illustré de 354, exécuté à Rome, mais par un artiste certainement oriental, au temps des fils de Constantin le Grand. Nous ne le connaissons plus que par des copies faites au xvii^e siècle d'après deux originaux depuis lors détruits, et ce n'est plus que par de vagues contours, fort éloignés du style primitif, que nous pouvons entrevoir ce que fut cette œuvre réellement remarquable. Il est aisé de voir pourtant combien elle était conforme aux traditions de l'art hellénistique. Les miniatures qui représentent les mois sont des compositions pittoresques, d'une vivacité et d'une grâce charmantes, qui offrent le caractère antique dans toute sa pureté. Les figures y sont encadrées d'architectures fantaisistes, qui rappellent les décorations pompéiennes et annoncent

1. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographs vom Jahre 354*, Berlin, 1888.

les architectures luxueuses et compliquées des mosaïques de Salonique et de Ravenne. D'autres allégories plus lourdes et plus pompeuses, personnifient les principales villes de l'empire : Rome avec la Victoire et Plutus, Constantinople avec des génies chargés de guirlandes, Alexandrie, Trèves tenant un barbare par les cheveux. En tête enfin, trois feuilletts montrent les dieux protecteurs de l'empire sous forme de statues placées sur un arc de triomphe, le Génie de l'empereur entre deux Victoires, enfin Constantin II et Constance en grand costume de cérémonie. Il y a un contraste visible entre le frontispice et les figures qui illustrent le calendrier lui-même : la magnificence des costumes, la richesse de l'ornementation, les architectures même qui ne sont point sans analogie avec celles de l'Évangile syriaque dont on parlera plus loin, laissent déjà, dans cette illustration tout antique, entrevoir l'influence de l'Orient.

*Homère et Virgile*¹. — L'Iliade de l'Ambrosienne et le Virgile du Vatican (n° 3225) se rattachent pareillement, par le choix des sujets, le style, la technique, à la tradition antique, telle que la constitua le goût alexandrin. Dans ces deux manuscrits, dont la date est placée d'ordinaire entre le iv^e et le v^e siècle, les miniatures forment de petits tableaux de dimensions inégales, intercalés dans le texte et encadrés de simples filets. L'un et l'autre sont incomplets. L'Iliade comprend 58 miniatures, où Kondakof reconnaît justement « le style et la manière des meilleures fresques de Pompéi ». On y voit des batailles, des assemblées de dieux, de superbes figures de héros combattants, et ailleurs, des scènes de genre, dramatiques ou charmantes, des paysages délicieux, des personnifications, telles que la Nuit drapée d'un voile vert sombre ou le Scamandre nageant au milieu des ondes violacées, autant de traits qui rappellent la tradition hellénistique. Il y a dans tout cela beaucoup d'animation, beaucoup de science de la composition, un sentiment artistique remarquable, avec une tendance peut-être excessive à la grâce. Le coloris, où domine le rouge pourpre, est tour à tour accentué et doux. Malheureusement, dans cette œuvre de maître, aucun trait n'apparaît qui puisse caractériser l'art chrétien à son berceau. C'est une copie facile, un peu négligée parfois, d'un original purement antique.

Il en est de même des 50 miniatures que conserve le Virgile du

1. P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican*, Paris, 1897.

Vatican. Tout y est antique, les costumes et les ameublements, les cérémonies religieuses et les attributs des dieux, les personnages et les épisodes. Les scènes idylliques et mythologiques, conformes au goût alexandrin, y tiennent une grande place, en particulier dans les illustrations des Géorgiques. Le dessin et le coloris y ont encore une simplicité toute classique. Pourtant l'exécution ne vaut point la conception, ce qui semble indiquer qu'on est en présence d'une copie d'un original plus ancien. Plusieurs mains, assez inégales, ont travaillé à l'illustration, et certains procédés techniques, par exemple l'emploi des rehauts d'or, annoncent déjà la facture des miniatures byzantines.

*Dioscoride*¹. — Le Dioscoride de Vienne prête à des remarques semblables. Il a été exécuté à Byzance pour la princesse Juliana Anicia, qui mourut en 524 : mais il est de toute évidence la copie d'un original beaucoup plus ancien. Que cet original vienne d'Alexandrie, comme Ainalof l'a établi avec beaucoup de vraisemblance, ou qu'il ait été exécuté en Asie Mineure, comme le veut Strzygowski, il n'importe guère : il est l'œuvre évidemment d'un art purement hellénistique. Ce sont des compositions tout antiques que ces deux groupes de médecins célèbres qui figurent aux premiers feuillets du manuscrit, et dont on retrouve déjà le prototype dans une mosaïque de la villa de Caracalla : plus loin, les épisodes où l'auteur est représenté en conversation avec des figures féminines qui personnifient la découverte (Euresis) et l'attention (Epinoia) ne sont pas moins caractéristiques. Ces portraits d'auteur sont un des traits ordinaires de l'illustration des manuscrits alexandrins, et il n'est point impossible qu'ils aient déjà figuré sous cet aspect dans la première édition du traité de Dioscoride. Ailleurs sont représentées des plantes médicinales, dont la connaissance exacte était facile grâce aux jardins botaniques qui existaient à Alexandrie ou à Pergame, et que pour cette raison les manuscrits alexandrins reproduisaient volontiers. L'une d'elles, « le chêne marin » (une variété de corail), est curieusement accompagnée d'une figure mythologique représentant Thétis (la mer) couronnée de pattes de homard et accoudee sur un monstre marin.

1. Premerstein, Wessely et Mantuani, *De codicis Dioscuridei Aniciae Julianaë Vindobonensis historia, forma, scriptura, picturis*, Leyde, 1906 ; cf. Premerstein, *Anicia Juliana im Wiener Dioskurides Codex* (Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, t. XXIV), Vienne, 1903, et Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides* (Byz. Denkmäler., III), Vienne, 1903.

Une seule miniature peut être considérée comme l'œuvre propre de l'artiste du *vi^e* siècle : c'est celle qui représente le portrait de la princesse Juliana (fig. 112). Au centre d'un cercle que découpent deux carrés entrecroisés, elle est assise sur un trône,



Fig. 112. — Juliana Anicia. Miniature du manuscrit de Dioscoride (Vienne) (d'après Premerstein).

vêtue d'un costume somptueux ; à ses côtés se trouvent deux jeunes filles personnifiant la Magnanimité et la Réflexion ; à ses pieds, un génie ailé figure « le désir de la sagesse créatrice » et une jeune femme agenouillée symbolise « la reconnaissance des arts. » Dans les triangles de l'encadrement, des ouvriers s'occupent aux divers travaux des arts. L'exécution est assez élégante, les attitudes naturelles et simples, le fond bleu clair, sur lequel se

détachent les figures, d'un heureux effet. L'œuvre, avec ses personifications, ses génies ailés, ses scènes de genre, est encore conçue dans le pur goût alexandrin. Ainsi, au commencement du VI^e siècle,



Fig. 113. — Le sacrifice d'Isaac. Miniatures du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane), d'après Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*.

l'art byzantin conservait soigneusement les traditions de l'art hellénistique ; il copiait les modèles antiques et s'en inspirait dans ses œuvres propres. Toutefois certains éléments nouveaux s'ajoutaient déjà, dans la technique, à ces survivances classiques : l'emploi de l'or et des couleurs vives relève des procédés byzantins.

*Cosmas Indicopleustès*¹. — Au même groupe d'ouvrages inspirés de la tradition pittoresque alexandrine, on doit rattacher une œuvre capitale, qui forme en quelque manière la transition de la miniature profane à la miniature religieuse : c'est la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès. L'auteur était un Alexandrin, qui vécut et écrivit vers le milieu du vi^e siècle : l'œuvre nous est



Fig. 114. — La vision d'Isaïe. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane). Phot. communiquée par M. Millet).

parvenue par plusieurs manuscrits, l'un au Vatican (Gr. 699), qui est du vii^e siècle, les deux autres, de date postérieure, conservés à la Laurentienne et au Sinaï. Tous trois sont des copies d'un original plus ancien, datant du siècle de Justinien et publié à Alexandrie par l'auteur lui-même, et ils nous fournissent ainsi les informations les plus précieuses pour apprécier les goûts et les tendances de l'art de ce temps.

De même que le texte de l'ouvrage, l'illustration, telle que la constitua le vi^e siècle, unit les données de la science alexandrine et l'histoire du christianisme. On y trouve d'une part des cartes, des dessins géométriques semblables à ceux qui illustrent la géographie de Ptolémée, des représentations de la Terre sous la forme d'une île

1. *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, éd. Stornajolo, Milan, 1908 ; cf. Kondakof, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882.

quadrangulaire entourée par l'Océan et flanquée de quatre vents qui soufflent dans des conques, ou bien d'une montagne derrière



Fig. 115. — Daniel et les lions. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane).

laquelle se lèvent et se couchent le soleil et la lune, puis des animaux, souvent dessinés d'après nature, des plantes, des fruits, des monuments, bref tout ce que savaient l'astronomie, la cosmographie, la botanique et la zoologie de l'époque. Et d'autre part l'histoire chrétienne est représentée soit par des figures isolées de prophètes et d'autres personnages bibliques, soit par des scènes

empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament. C'est Moïse recevant les tables de la loi, le sacrifice d'Isaac (fig. 113), l'enlèvement

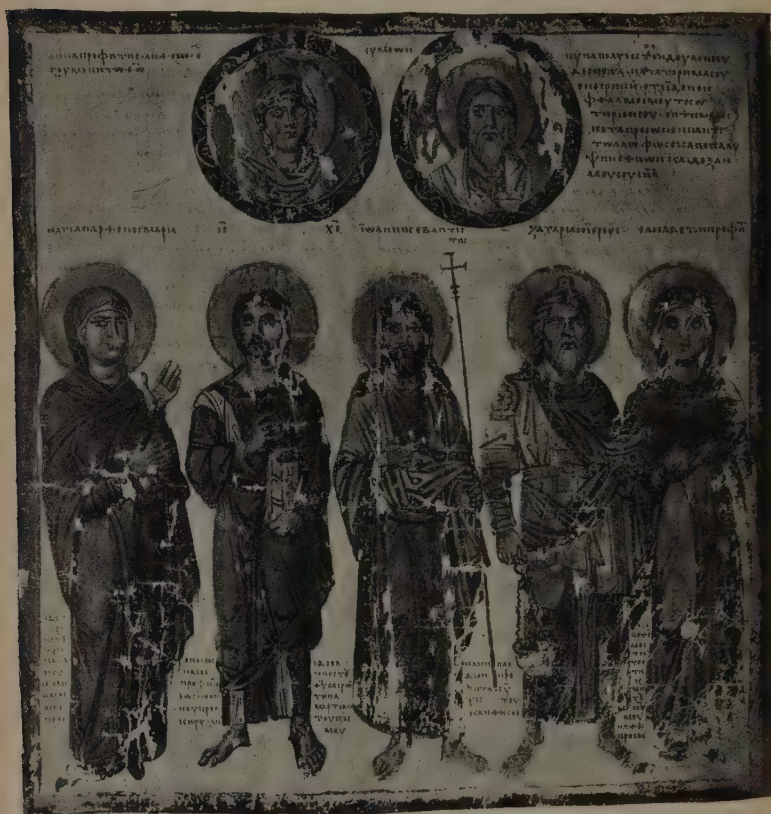


Fig. 116. — Le Christ, la Vierge et des saints. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane).

d'Elie au ciel, la vision d'Isaïe (fig. 114), la vision d'Ezéchiel, Daniel dans la fosse aux lions (fig. 115) ; c'est la conversion de saint Paul ou la lapidation de saint Etienne. Beaucoup de ces scènes sont représentées en plusieurs tableaux marquant les différentes phases de l'événement, et qui sont superposés souvent dans le même cadre : c'est, avec l'absence de fonds colorés et la suppression presque générale du sol sur lequel posent les personnages, une des particularités les plus remarquables du manuscrit de Cosmas.

Le même mélange d'inspirations diverses se rencontre dans la composition et le style : aux souvenirs du passé se mêle l'esprit particulier de l'art grec nouveau ; à la tradition alexandrine se joint le style monumental. Aïnalof a signalé toute une série de détails qui montrent le rapport étroit du Cosmas avec l'art alexandrin. Ce sont les emprunts faits aux monuments et aux mœurs de l'Égypte, le goût des personnifications (le Jourdain, le Soleil, la Mort), la fréquence des scènes champêtres, l'habileté à traiter le nu. Mais tandis que certaines compositions, comme le sacrifice d'Isaac, s'inspirent de l'iconographie chère à l'Égypte, d'autres, au contraire, telles que l'épisode de Jonas ou l'enlèvement d'Élie, rappellent l'art des catacombes, et d'autres semblent vraiment des copies de mosaïques contemporaines. Telle est en particulier la belle miniature en pleine page où cinq personnages, le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Zacharie, sainte Élisabeth sont symétriquement rangés au-dessous des médaillons contenant les images de sainte Anne et de saint Siméon (fig. 116). « L'attitude de ces figures, la sérénité religieuse de leurs visages, l'or qui éclate sur le fond des nimbes et sur les vêtements, tout concourt à donner à cette miniature un aspect original et saisissant. On retrouve ici le même esprit qui a présidé à l'ordonnance d'un grand nombre de mosaïques et qui s'est perpétué dans l'art byzantin ¹ ». C'est le style monumental se substituant à la tradition pittoresque de l'art hellénistique. Et de même certaines compositions, telles que le Jugement dernier (fig. 117), apparaissent déjà, par leur ordonnance en zones superposées, comme le prototype dont s'inspirera, malgré certaines modifications, l'art byzantin des siècles postérieurs. Les costumes enfin sont en général les costumes byzantins.

Dans l'histoire de l'art du vi^e siècle, le manuscrit de Cosmas a donc une importance extrême. Par les idées, il est nettement alexandrin, comme le marque le parallélisme des deux Testaments, conforme à l'exégèse symbolique de l'art d'Alexandrie. Par le style, il s'écarte déjà des principes de l'art hellénistique, et c'est ce qui fait son intérêt. Grâce à lui, toute une série de compositions nouvelles et de types nouveaux sont entrés pour toujours dans l'iconographie byzantine ; de là viennent en particulier ces types d'hommes solides, aux épaules carrées, aux mains puissantes, aux pieds bien posés, à la musculature robuste, au corps souple se mou-

1; Bayet, *Recherches*, 70-71.

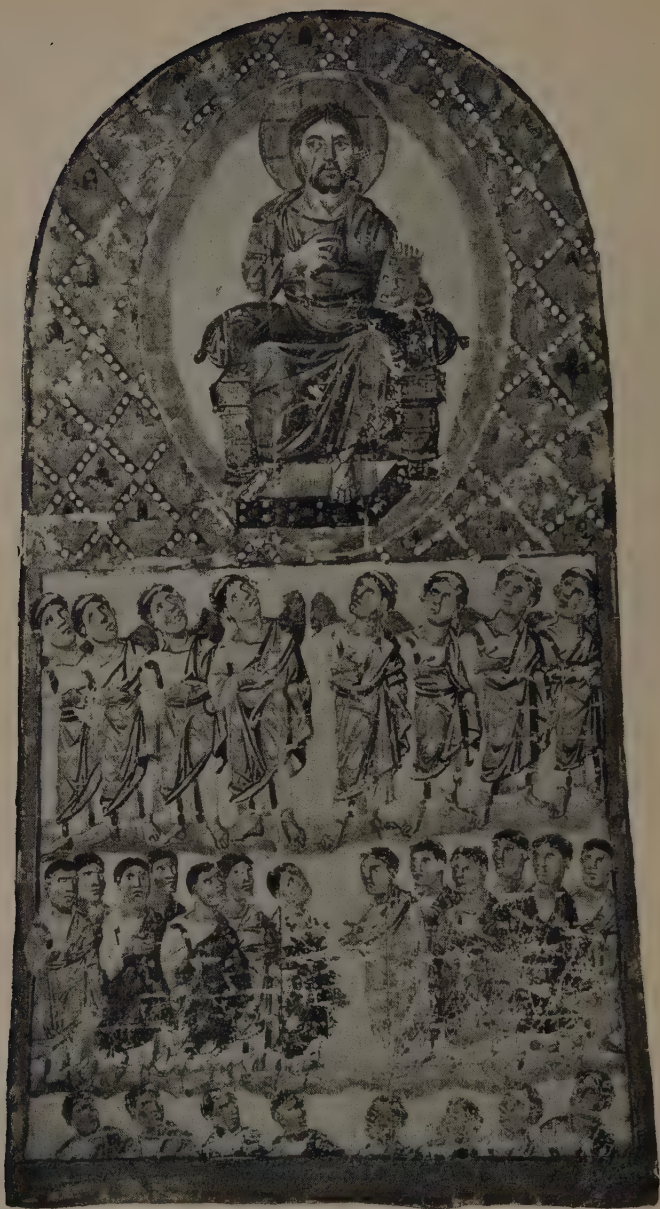


Fig. 117. — Le Jugement dernier. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane), d'après Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*.

vant librement dans leurs amples vêtements, que nous rencontrons fréquemment dans l'art du vi^e siècle et qui apparaissent comme d'origine alexandrine.

Les manuscrits religieux. — Toutes les œuvres que nous venons



Fig. 118. — Isaac chez Abimélech. Miniature de la Genèse de Vienne (d'après Hartel et Wickhoff).

d'analyser sont des copies plus ou moins fidèles d'originaux sortis des ateliers alexandrins, mais où le vi^e siècle, conformément aux tendances générales de l'époque, tend à substituer le style monumental à la pittoresque fantaisie de l'art hellénistique. Les mêmes caractères et la même évolution se retrouvent dans la miniature religieuse.

Dès le iv^e siècle, il exista une édition illustrée de la Bible, comme le prouvent la bible latine, l'*Itala*, récemment découverte à Quedlinbourg, et les mosaïques qui décorent la grande nef de Sainte-Marie-Majeure ¹. De cette édition primitive, nous ne possédons aucun

1. Richter et Taylor, *The golden age of classic christian art*, Londres, 1904; Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, Genève, 1924, p. 11-58.

exemplaire grec complet ¹. Certaines parties seulement des livres saints nous ont été conservées dans des manuscrits illustrés.

Genèse de Vienne ². — L'un des plus anciens est la *Genèse de Vienne*, qui date du v^e siècle. Le manuscrit, très incomplet, ne comprend plus que vingt-quatre feuillets, qui mènent du péché originel jusqu'à la mort de Jacob. Comme l'Évangile de Rossano,



Fig. 119. — Laban et Jacob. Miniature de la *Genèse de Vienne* (d'après Hartel et Wickhoff).

avec lequel il offre des points de ressemblance remarquables, il est écrit en lettres d'argent et d'or sur un parchemin de pourpre. A-t-il été exécuté, comme le pense Strzygowski, dans la Syrie du Nord ou en Cappadoce? Je ne sais. En tous cas l'œuvre est profondément pénétrée de la tradition hellénistique.

Plusieurs artistes, cinq, au jugement de Wickhoff, ont colla-

1. La Bibliothèque Nationale possède une bible syriaque (Syr. 341), écrite au vii^e ou viii^e siècle, mais dont l'illustration, inspirée de modèles plus anciens, est fort curieuse. Le style, qui par certains détails rappelle le Cosmas, offre le même mélange de traditions pittoresques et de compositions monumentales; l'influence orientale y est très fortement accusée (Cf. Omont, dans Mon. Piot, t. XVII).

2. Hartel et Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895; cf. Strzygowski, *Eine alex. Weltchronik*, p. 182-183.

boré à cette illustration, dont ils semblent avoir puisé les éléments à une double source. Ainalof distingue ingénieusement deux groupes parmi les miniatures de la Genèse. Les unes, à fond coloré, avec des ciels clairs ou chargés de nuages, forment de vrais petits tableaux rectangulaires et semblent copiés sur quelque manuscrit illustré dans le style de l'Iliade ou du Virgile. Les autres, où l'on a conservé le fond pourpre du parchemin,



Fig. 120. — Eliézer et Rébecca. Miniature de la Genèse de Vienne (d'après Hartel et Wickhoff).

se développent en une suite ininterrompue, souvent sans cadre, d'une page à l'autre, ou se superposent en deux registres ; visiblement elles reproduisent un rouleau analogue au rouleau de Josué, dont on a découpé les épisodes. Mais l'un et l'autre original se rattachaient nettement à l'art antique. Nul sentiment religieux, nulle solennité ne se rencontrent dans ces miniatures. Ce sont des scènes de genre, telles que l'épisode de Jacob et d'Ésaü, où l'on voit Ésaü suivi de ses chiens et Jacob faisant la cuisine, telles que l'histoire tout entière de Joseph dans la pittoresque variété de ses représentations familières (fig. 118). Ce sont des épisodes idylliques, comme Jacob paissant ses troupeaux ou reçu sous la tente de Laban (fig. 119). Le paysage y tient une large place. Les allégories n'en sont point absentes : la nymphe de la source préside à la rencontre d'Eliézer et de Rébecca (fig. 120). Toute cette illustration a

un caractère de naïveté gaie et amusante qui la rapproche des miniatures du Virgile et de l'Iliade. Il semble que les premiers artistes qui ont enluminé la Bible en aient conçu l'illustration absolument comme celle des poèmes épiques, du moins dans certaines parties telles que l'histoire des premiers hommes et des patriarches. Aussi tout y est-il plein de la tradition hellénistique. Le type des visages est grec comme la technique ; les constructions, les jardins, les épisodes mettent sous nos yeux tous les détails de la vie antique. Une seule miniature, l'alliance de Noé avec Dieu, porte la marque du style monumental des églises chrétiennes.

Bible de Cotton ¹. — Je ne nommerai que pour mémoire les fragments de la Bible de Cotton, détruite par un incendie en 1731, et que conserve le Musée Britannique. On sait que cette illustration a été copiée avec une surprenante exactitude dans les mosaïques du narthex de Saint-Marc de Venise. Le manuscrit date du vi^e siècle, et il offre d'assez remarquables analogies avec la Genèse de Vienne, en particulier dans l'emploi des figures allégoriques. L'exécution toutefois se rapproche davantage de la manière byzantine. L'or des vêtements, la prédilection pour les couleurs claires et éclatantes, le rose et l'azur en particulier, y sont caractéristiques. Ces traits se retrouvent en effet dans les autres manuscrits exécutés au vi^e siècle, comme le Dioscoride ou l'Évangile de Rossano.

Rouleau de Josué ². — La Bibliothèque Vaticane (Pal. Gr. 431) nous a conservé un remarquable spécimen de ces rouleaux où fut découpée l'illustration de la Genèse de Vienne et de la Bible de Cotton. C'est un parchemin, long d'environ 10^m 50, haut de 0^m 31, sur lequel se déroulent en une suite ininterrompue les exploits de Josué. Il date probablement du vii^e siècle. Cette illustration ne s'inspire nullement, comme on l'a cru parfois, des bas-reliefs historiques romains, tels que ceux de la colonne Trajane ; elle se rattache plutôt, comme la Genèse de Vienne et plus encore qu'elle, à ces rouleaux illustrés qui contenaient les poèmes épiques de Virgile et d'Homère. C'est une épopée guerrière que cette histoire de Josué, pleine de sièges, de batailles, qui sont représentés avec une animation, un mouvement, un sens de l'effet dramatique et une habileté

1. *Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum*, Part. I, Greek, Londres, 1881. Cf. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig*, Helsingfors, 1889.

2. *Il rotulo di Giosué* (Codices Vaticani, V), Milan, 1905.

de groupement tout à fait remarquables (fig. 121). Un trait particulièrement intéressant et bien alexandrin se marque dans la place que tiennent dans ces miniatures les personnifications. Les villes, les fleuves, les montagnes, sont symbolisés par d'élégantes figures



Fig. 121. — Josué recevant les rois vaincus. Miniature du manuscrit de Josué (Bibliothèque Vaticane), d'après *Il rotulo di Giosué*.

d'une grâce tout antique (fig. 122) : c'est un fleuve couché à demi-nu auprès de son urne renversée ; c'est une ville assise près de ses remparts, la tête couronnée de tours ; c'est un dieu des montagnes étendu au sommet de la colline. Toutefois, entre les compositions et l'exécution, il y a un assez curieux contraste, et par la facture ces peintures sont bien inférieures à celles de la Genèse. C'est évidemment que l'on se trouve ici en présence d'une copie d'un original

plus ancien qui, d'après Strzygowski, remonterait jusqu'à une époque antérieure à Constantin, mais qui fut, plus vraisemblablement, exécuté au ^{vi}^e ou au ^v^e siècle. En tout cas, comme la Genèse et les manuscrits profanes, l'œuvre est profondément pénétrée des traditions hellénistiques.



Fig. 122. — Josué et l'ange devant Jéricho. Miniature du manuscrit de Josué (Bibliothèque Vaticane), d'après *Il rotulo di Giosué*.

Il en va tout autrement, si de l'Ancien Testament on passe à l'illustration des Évangiles. D'autres influences s'y manifestent, plus spécifiquement orientales ; l'art syro-palestinien y tient une large place à côté de l'art alexandrin. A côté du style pittoresque apparaît une tendance très caractérisée vers le style monumental : c'est ce que démontrent amplement plusieurs beaux manuscrits du ^{vi}^e siècle.

C'est vers le ^v^e ou le ^{vi}^e siècle, c'est-à-dire assez longtemps après l'Ancien Testament, que l'Évangile reçut son illustration très détaillée, très abondante, et, comme on l'a dit, « complète jusqu'au superflu ¹ ». Elle fut créée presque simultanément dans deux milieux

1. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, p. 571.

distincts, et en s'inspirant de deux traditions différentes : à Alexandrie, la rédaction hellénistique resta plus conforme à l'idéal de



Fig. 123. — L'Ascension. Miniature de l'évangile syriaque de Florence (Phot. communiquée par M. Venturi).

noblesse qu'avait poursuivi l'art classique ; elle « retint les épisodes qui se prêtèrent à une interprétation élégante, décorative ¹ », elle écarta ceux qui semblaient d'une trop âpre réalité ; elle conserva le goût du pittoresque qu'avait eu l'art alexandrin ; à Antioche, la

1. *Ibid.*, 565.

rédaction orientale eut un souci plus sincère de la vérité ; elle ne craignit point de « représenter la réalité cruelle, touchante ou triviale ¹ » ; elle voulut exprimer les passions.



Fig. 124. — La Pentecôte. Miniature de l'évangile syriaque de Florence (Phot. communiquée par M. Venturi).

L'une et l'autre forme d'illustration devaient rencontrer une brillante fortune. Constantinople adopta de bonne heure la rédaction hellénistique, que les papyrus peints exportés d'Égypte répandaient à travers tout le monde oriental : c'est d'elle que s'inspirent le plus

1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 565.

souvent les mosaïques des Saints-Apôtres¹ ; et c'est elle que représentent des manuscrits comme le Paris, 510 ou le Laur. VI, 23. La rédaction d'Antioche au contraire apparaît dans les mosaïques de Saint-Serge de Gaza, dans celles de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne², et un manuscrit tel que le Paris. 74 en donne une excellente idée³. L'une et l'autre tradition devaient avoir une longue fortune, et exercer sur tout l'art chrétien d'Orient une grande et durable influence. Et si Byzance en général demeura plus volontiers fidèle à la première, les Évangiles illustrés qui nous restent du vi^e siècle attestent la faveur que la seconde rencontra.

Évangile syriaque de Florence. — La Laurentienne de Florence conserve un évangile syriaque enluminé en l'an 586 par un moine nommé Rabula dans un couvent de Zagba en Mésopotamie. Il semble bien que Rabula ait copié un original grec, mais cet original se rattachait nettement à la tradition de l'art asiatico-oriental, tel que le cultivaient surtout les monastères. Un des traits les plus caractéristiques de cet art, c'est la grande place qu'il fait à l'ornementation. Sur presque tous les feuillets du manuscrit, on rencontre de grands encadrements architecturaux, de hauts portiques soutenus par de frêles et élégantes colonnettes, tout un ensemble de formes dont beaucoup n'ont plus rien d'antique. Sur la faite et au pied de ces légères constructions, sont placés des fleurs, des oiseaux, des animaux, traités dans un style gracieux et recherché. Sur les côtés, se disposent des miniatures de petite dimension, représentant, pour la plupart, des scènes évangéliques, et qui ont un caractère historique très marqué. Plus loin, sous des arcades, sont figurés les évangélistes écrivant, dont le type, inspiré des portraits d'auteurs profanes, se rencontre ici pour la première fois dans l'iconographie chrétienne. Enfin, de grandes compositions en pleine page, encadrées, à la façon des mosaïques, de motifs géométriques ou inscrites sous des arcades, représentent la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension (fig. 123), la Pentecôte (fig. 124), la Vierge avec l'Enfant et le Christ assis entre deux évêques et deux moines.

Ainalof a justement signalé l'étroite parenté qu'offrent ces compositions avec les scènes figurées sur les ampoules de Monza, où sont reproduites, on le sait, certaines mosaïques fameuses des sanc-

1. Millet, *loc. cit.*, 558-559, 570 et suiv.

2. *Ibid.*, 581, Cf. toutefois, p. 555, où, en ce qui touche Saint-Apollinaire, on affirme exactement le contraire, à tort d'ailleurs, selon moi.

3. Cf. Millet, *loc. cit.*, p. 555-592, où ces idées sont exposées en grand détail.

tuaires palestiniens. Ceci prouve à la fois le lien très étroit qui unit cet art syrien à la Palestine et explique le style monumental de ces compositions. Si, malgré la richesse et l'élégance de l'ornementation, l'exécution générale du manuscrit est médiocre, ces grandes pages n'en sont pas moins fort remarquables par leur arrangement. On y trouve plus d'une fois le premier exemple iconographique de telle



Fig. 125. — Miniature de l'évangélaire d'Etschmiadzin (d'après Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*).

ou telle scène, depuis lors consacrée par les siècles. Les personnages également sont dignes d'attention : leur stature ramassée, un peu lourde et trapue, n'a, pas plus que leur visage, gardé la beauté des types antiques. Avec son ovale amaigri, son nez mince, ses grands yeux noirs, sa bouche menue, la Vierge offre un aspect caractéristique qui subsistera dans l'art byzantin ; et pareillement le Christ, avec ses yeux noirs, sa barbe épaisse et noire, son front étroit qu'ombrage une ample chevelure noire tombant jusque sur les épaules, annonce un art nouveau. On voit ici, pour le rappeler en passant,

tout ce que doit l'iconographie byzantine à la Syrie et à la Palestine, et combien l'influence de ces régions a modifié l'aspect de l'art ¹.

Évangile d'Etschmiadzin ². — On peut rapprocher du manuscrit de Florence un autre évangile syriaque, provenant de Mardin, et datant du vi^e siècle, que conserve la Bibliothèque nationale (n^o 33) et surtout l'évangile d'Etschmiadzin, copie arménienne faite en 989 d'après un original plus ancien, et qui d'ailleurs conserve à la fin quatre miniatures du vi^e siècle provenant du manuscrit primitif.

1. Cf. Strzygowski, *Die Miniaturea des serbischen Psalters in München*, 87 suiv ; *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, 137-145.

2. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I), Vienne, 1892.

On y trouve, comme dans l'évangile de Rabula, cette riche ornementation architectonique, arcades couronnées de fleurs et d'oiseaux, qui atteste des influences orientales (fig. 125), et des compositions — images d'apparat, comme la Vierge trônant, ou scènes évangéliques, comme l'Adoration des Mages ou l'Annonciation, — qui s'ordonnent avec la symétrie et selon les principes du style monumental (fig. 126). Dans les miniatures originales du vi^e siècle subsistent encore quelques traits hellénistiques. Mais l'ensemble, comme dans le manuscrit de Rabula, montre d'étroits rapports avec l'art monumental de la Palestine. L'Adoration des Mages, avec les architectures fantaisistes qui en occupent le fond, semble copiée sur les mosaïques de la façade de Bethléem. Certains détails du Sacrifice d'Abraham ne s'expliquent que par l'iconographie paléstinienne.

*Évangile de Rossano*¹.

— Le plus important par son illustration des évangélistes grecs de la première période est le célèbre manuscrit, écrit en lettres d'argent sur parchemin de pourpre, que possède la cathédrale de Rossano. Il date de la fin du vi^e siècle, et aurait, d'après Strzygowski, été exécuté en Asie Mineure, d'après Haseloff, en Égypte ou en Syrie. Fort apparenté par la facture à la Genèse de Vienne, il conserve certains traits de la tradition hellénistique, par exemple le portrait d'évangéliste écrivant sous la dictée d'une figure allégorique, et qui rappelle les



Fig. 126. — Miniature de l'évangélistaire d'Etschmiadzin (d'après Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*).

1. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin, 1898 ; Munoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907. Cf. Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, 181-183.

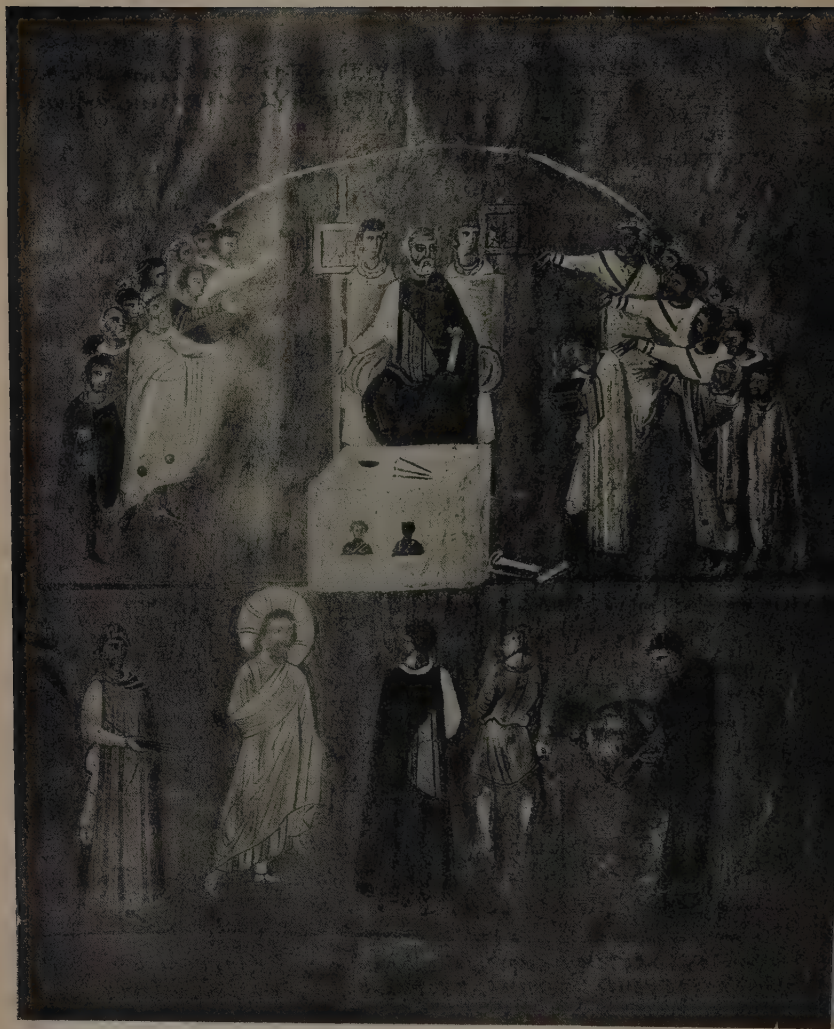


Fig. 127. — Le Christ devant Pilate. Miniature du *Codex Rossanensis* (d'après Haseloff).

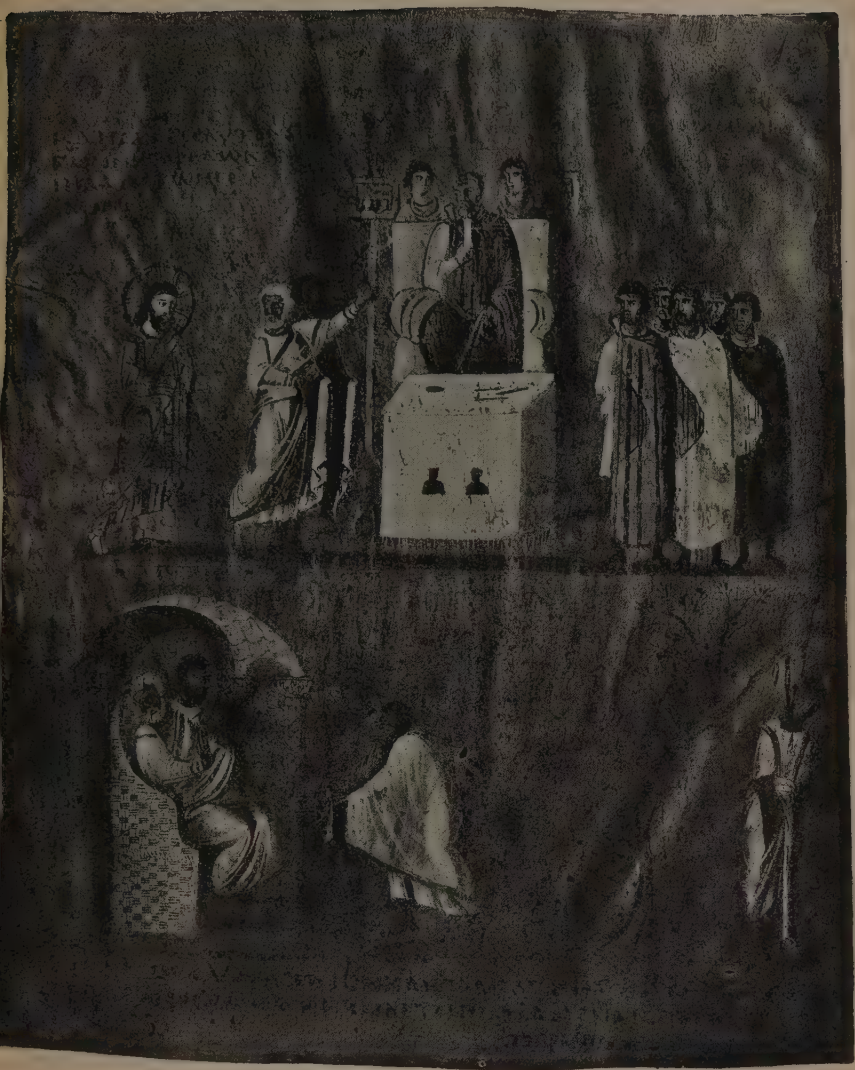


Fig. 128. — Pilate et les Juifs. Miniature du *Codex Rossanensis*
(d'après Haseloff)

portraits d'auteur du Dioscoride. Pourtant il offre encore plus de traits communs avec les évangiles syriaques. Comme eux, il est un produit de l'école monastique ; comme eux, il prête au Christ un type oriental ; comme eux, il emprunte à la Palestine plusieurs traits de l'iconographie ; comme eux, et plus fortement accusé encore, il donne aux compositions un caractère monumental. La plupart des douze grandes miniatures du manuscrit de Rossano semblent inspirées de mosaïques. La Communion des Apôtres, avec son Christ deux fois figuré, les Vierges sages et les Vierges folles, avec la porte qui occupe le milieu de la scène, rappellent, par leur disposition, la décoration d'un hémicycle d'abside ; les deux épisodes représentant le Christ devant Pilate (fig. 127-128) devaient décorer un tympan. Les autres compositions, avec leur absence de cadres, leurs personnages tous au même niveau, leur mince ligne de sol, sans paysage, semblent empruntées à quelque longue frise disposée sur les murs d'une grande nef ; et de même les prophètes qui les accompagnent, alignés sous les scènes et à moitié cachés par des rouleaux déployés, semblent avoir une origine pareille. Enfin, le fond de pourpre du manuscrit remplace admirablement les fonds bleu ou or des mosaïques. Il faut remarquer, en outre, l'absence presque complète d'éléments symboliques, la tendance marquée vers les représentations historiques. Les deux jugements de Pilate sont, à cet égard, particulièrement remarquables, par l'exactitude des costumes comme par le réalisme des figures. Par là, plusieurs des peintures du Rossanensis rappellent les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne. Enfin l'œuvre a par ailleurs encore une importance considérable : elle annonce l'iconographie de la seconde époque byzantine, et ses compositions fournissent des prototypes qui seront fréquemment imités au XI^e et au XII^e siècle (Entrée à Jérusalem, Bon Samaritain, Résurrection de Lazare, Communion des Apôtres, etc.).

*Fragments de Sinope*¹. — Un fragment d'évangélaire provenant de Sinope, et récemment acquis par la Bibliothèque Nationale, offre le même style que le Rossanensis. Écrit en lettres d'or sur parchemin de pourpre, il ne contient plus que cinq miniatures, qui décorent l'évangile selon saint Matthieu. Comme dans le manuscrit

1. Omont, *Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Matthieu* (Mon. Piot, VII, 1901) ; *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902 ; Munoz, *Codex purpureus Sinopensis* (NBAC, XII).

de Rossano, des prophètes vus à mi-corps marquent la concordance des deux Testaments ; les scènes ont pareillement un caractère historique très accusé (fig. 129). L'œuvre date du *vi^e* siècle. Toutefois elle appartient à une famille différente d'évangiles illustrés, dont nous trouverons plus tard de nombreux exemplaires : c'est celle où, au lieu d'être condensée dans des frontispices, l'illustration se développe à travers le texte.



Fig. 129. — Hérodiade et la décollation de saint Jean-Baptiste. Miniature de l'évangile de saint Matthieu (Bibliothèque Nationale), d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*.

Tels sont les manuscrits illustrés qui nous sont parvenus du *v^e* et du *vi^e* siècle. Mais, dès ce moment, existaient ou se créaient des prototypes pour l'illustration d'autres livres sacrés. De ceux-là, les originaux ou les copies de date ancienne sont perdus, et nous ne les connaissons plus que par des répliques d'époque souvent fort postérieure. Néanmoins, ces copies conservent assez de traces de la composition primitive pour permettre d'entrevoir ce que fut le prototype. Sans vouloir donc empiéter sur l'étude de manuscrits que nous rencontrerons plus tard, il importe de noter au moins brièvement ici, pour donner une idée complète de l'activité artistique de l'époque, ces œuvres diverses où s'exerça le talent des miniaturistes.

L'Octateuque. — Le rouleau de Josué, dont il a été question tout à l'heure, n'est qu'un fragment du recueil plus vaste qu'on appelle l'Octateuque. De cette collection de livres saints nous ne possédons pas moins de six manuscrits illustrés, datant pour la plupart du *xi^e* ou *xii^e* siècle, et dont les miniatures semblent par leur disposition indiquer qu'elles ont été découpées dans un rouleau. Entre cette

illustration d'autre part et celle du rouleau de Josué, la ressemblance est frappante et la parenté évidente. Or, comme il est impossible d'admettre que, par un hasard invraisemblable, le rouleau du vi^e siècle se soit trouvé entre les mains des copistes bien postérieurs de l'Octateuque, il faut conclure que ces divers manuscrits procèdent d'un original commun, d'un rouleau de provenance alexandrine contenant les huit premiers livres de la Bible et qui existait dès le v^e ou vi^e siècle ¹.

Le Psautier. — De même le Psautier paraît avoir été illustré de très bonne heure. Les psaumes, on le sait, ont tenu une grande place dans la liturgie de l'Église primitive; ils ont fort occupé la pensée des Pères du iv^e siècle. Dès le milieu du v^e siècle, un évêque de Ravenne faisait peindre dans le triclinium de sa cathédrale une illustration du psaume 148; dans une catacombe chrétienne découverte à Kertch et datée de 491, la décoration des murailles est formée par des inscriptions tirées des Psaumes, et reproduisant, entre autres, le texte entier du psaume 90²; enfin, c'est un sujet fréquemment reproduit sur les étoffes que le Christ remettant le psautier à saint Pierre. On est donc fondé à croire que de bonne heure ce livre populaire et vénéré fut illustré de miniatures, et c'est ce que confirme l'aspect tout antique des belles miniatures qui décorent le célèbre Psautier de Paris (Gr. 139). Le manuscrit est du x^e siècle, mais il reproduit de toute évidence un prototype beaucoup plus ancien, dont le pays d'origine semble être l'Asie Mineure, et dont l'inspiration, comme celle du rouleau de Josué, est tout à fait hellénistique. Certainement ce prototype existait au v^e ou vi^e siècle. Un autre prototype semble, dès la même époque, s'être constitué en Syrie³.

Grégoire de Nazianze. — Dès cette époque aussi était constituée l'illustration des principaux Pères de l'Église, qui tiennent une si grande place dans les préoccupations des théologiens et des fidèles. Cela paraît évident en particulier pour Grégoire de Nazianze. Le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 510), enluminé dans la seconde moitié du ix^e siècle pour l'empereur Basile I^{er}, suppose un prototype beaucoup plus ancien. Certaines scènes, comme la Vision

1. Cf. Millet, *L'octateuque byzantin* (R.A., 1910, II).

2. Kulakovski, *Eine altchristl. Grabkammer in Kertch aus 491* (RQ, 1894).

3. Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, p. 182; *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 89; Baumstark, *Frühchristlich-syrische Psalterillustration* (O. Ch., 1905).

d'Ezéchiel, conservent encore le coloris de la peinture antique ; dans beaucoup d'épisodes évangéliques, on sent l'imitation de vieux modèles. Le fait apparaît surtout de façon frappante dans la manière dont sont mises en relief et traitées, par exemple dans le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne, les allusions mythologiques ou poétiques, dans la façon tout antique dont sont illustrés, dans un manuscrit de Jérusalem et dans le Coislin 239, certains passages des homélies évoquant des scènes champêtres ou des souvenirs païens. Or, certains de ces passages avaient été, au VI^e siècle, abondamment commentés par des scholiastes érudits. Ici encore tout permet donc d'admettre l'existence d'un prototype dès l'époque de Justinien.

Nous retrouverons plus tard ces manuscrits : il fallait pourtant dès maintenant en signaler les origines lointaines. Elles montrent en effet tout ce que le VI^e siècle conservait de la tradition hellénistique ; elles expliquent comment, par l'intermédiaire surtout des manuscrits illustrés, la Renaissance byzantine du X^e siècle put retrouver le contact de la culture antique.

III

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA MINIATURE AU VI^e SIÈCLE

Si l'on essaie, au terme de cette étude, de dégager quelques conclusions, on voit tout ce que l'étude des miniatures nous fait connaître sur l'art du VI^e siècle. Assurément, parmi ces manuscrits, plusieurs ne sont que des copies de prototypes plus anciens, et ils ne nous apprennent guère qu'une chose pour le siècle de Justinien, le goût qu'on y conservait de la culture antique, le plaisir qu'on prenait toujours à imiter les modèles laissés par l'art hellénistique. D'autres manuscrits, au contraire, sont de véritables créations du VI^e siècle. L'évangile syriaque de Rabula, l'évangile de Rossano, s'ils sont des copies, reproduisent en tout cas des originaux à peine plus anciens qu'eux. L'une des miniatures du Dioscoride est une œuvre certaine du VI^e siècle. Quant au manuscrit de Cosmas, il nous offre une illustration constituée tout entière à Alexandrie à la même époque ; et c'est avec raison que Kondakof a pu écrire : « Les miniatures du manuscrit de Cosmas caractérisent l'art byzantin à l'époque de Justinien, mieux que tout autre monument de cette période, à part quelques mosaïques de Ravenne ¹. »

1. Kondakof, *loc. cit.*, I, 138.

De ces documents particulièrement significatifs, un fait saillant se dégage tout d'abord. Dans l'illustration des manuscrits comme dans la décoration des édifices, deux sources d'inspiration se juxtaposent, se combattent et se mélangent. C'est d'une part la tradition pittoresque de l'art alexandrin, toute pénétrée d'esprit antique. C'est chez elle que l'auteur du Dioscoride a trouvé les modèles pour son portrait de Juliana Anicia ; c'est à elle que l'auteur du Cosmas emprunte une bonne part de son illustration ; et jusque dans les peintures des livres sacrés la même influence s'accuse. Nul ne s'étonne de voir la Genèse ou le livre de Josué illustrés dans le même style que les poèmes épiques de l'antiquité profane. D'autre part, c'est la tradition monumentale de l'art asiatico-oriental avec son double caractère, le goût de l'ornementation élégante et riche, d'une abondance un peu touffue parfois, l'air de gravité solennelle, de cérémonie pompeuse, de réalité historique, qui apparaît dans la composition des scènes comme dans l'expression des figures. On a noté tout ce que le Cosmas, l'évangile de Rabula, celui d'Etschmiadzin, celui de Rossano doivent à l'imitation de certaines mosaïques célèbres de l'époque, et quel étroit rapport ils présentent avec elles. On sait quelle place la décoration pure tient dans l'illustration des manuscrits syriaques. Entre ces deux sources d'inspiration, l'art du vi^e siècle, dans la miniature comme dans la mosaïque, tend à préférer chaque jour davantage le style monumental. Pourtant la miniature a toujours, on l'a vu, gardé plus d'indépendance que la grande peinture ; plus qu'elle, elle est demeurée fidèle à la tradition pittoresque, et par là elle a rendu un service inappréciable à l'art byzantin, « non seulement par la copie des prototypes antiques, mais par l'adaptation intelligente, sincère, de leurs procédés aux ouvrages chrétiens ¹. »

Un autre point important se dégage de cette étude : c'est la prodigieuse activité artistique qu'elle révèle pour le vi^e siècle. A côté des ateliers alexandrins auxquels nous devons le Cosmas et le Josué, les ateliers syriens et mésopotamiens produisent la série des évangiles syriaques, dont le plus fameux est celui de Rabula. L'Asie Mineure illustre les évangiles de Rossano et de Sinope ; Byzance produit le manuscrit de Dioscoride. De l'existence de ces ateliers divers, peut-on conclure à des différences d'écoles bien tranchées ? Il y en a deux, assurément, Alexandrie hellénistique, Autriche

1. Millet, *Art byz.*, 252.

orientale, encore que, plus d'une fois, ces divers centres de production offrent dans leurs ouvrages des caractères communs assez accusés. Mais le fait particulièrement remarquable c'est qu'une activité puissante se constate dans toutes les régions de l'empire au VI^e siècle, et on conçoit aisément que ce grand mouvement d'art n'ait pu manquer d'être créateur. Dans les compositions, dans les types, les miniaturistes ont souvent inventé. On a vu tout ce que l'iconographie byzantine doit au Cosmas, à l'évangile de Rabula, au Rossanensis, tout ce que pour la première fois, et pour toujours, ils ont introduit dans le trésor de l'art byzantin.

Ainsi les miniatures confirment ce que nous ont appris les autres monuments de l'époque. Les mêmes centres de production artistique donnent naissance à des œuvres de semblable inspiration. C'est dans l'ensemble le même caractère de pompeuse et grandiose cérémonie, la même façon de traiter les figures dans un style essentiellement plastique, la même manière de placer les scènes dans un monde idéal, où les personnages s'enlèvent puissamment sur les fonds unis de pourpre et d'or. Le Christ de l'évangile syriaque et du Rossanensis rappelle à s'y méprendre le Christ barbu, tel qu'il est figuré dans les épisodes de la Passion à Saint-Apollinaire ; dans les deux jugements de Pilate du manuscrit de Rossano, de nombreuses analogies apparaissent avec les mosaïques de Saint-Vital représentant Justinien et Théodora. Le style historique et monumental, ici comme dans la décoration des églises, tend à prévaloir de plus en plus sur la tradition pittoresque.

CHAPITRE V

LES TISSUS

I. Les monuments. Vogue des tissus dans le monde byzantin. Étoffes d'Égypte. — II. Les sujets. Sujets antiques. Décor ornemental. Sujets religieux. — III. L'influence orientale. Motifs d'origine persane. Évolution du style.

I

LES MONUMENTS

A côté des ouvrages de la peinture proprement dite, l'industrie des tissus historiés atteste non moins fortement, par le développement qu'elle prit au VI^e siècle, les goûts de luxe qui caractérisaient la société byzantine de ce temps¹.

Vogue des tissus dans le monde byzantin. — Les écrivains de l'époque mentionnent fréquemment les belles étoffes qui, sous forme de rideaux, de tentures, de tapis, étaient employées dans la décoration des églises. Paul le Siléntiaire a longuement décrit l'un des rideaux qui, au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie, pendaient entre les colonnes du ciborium. On y voyait au centre, debout sous une coupole d'or, le Christ, vêtu de pourpre et d'or, tenant de la main gauche le livre des Évangiles ; à ses côtés, les Apôtres Pierre et Paul, vêtus de blanc, complétaient la scène bien connue du Sauveur donnant la loi. Dans les bordures étaient retracés les miracles du Christ ; l'artiste y avait joint des architectures, hôpitaux et églises, rappelant les bonnes œuvres accomplies par Justinien et par Théodora. Sur les autres rideaux du ciborium étaient figurées les images des souverains, debout aux côtés de la Vierge ou s'inclinant sous la main bénissante du Christ². Dans ce tissu précieux, « ouvrage d'une technique savante », les fils de soie teints de couleurs variées étaient tissés avec des fils d'or pour produire une merveilleuse harmonie. A Rome, à Ravenne, les églises étaient pareillement remplies de magnifiques étoffes provenant de

1. Pour l'ensemble du chapitre, cf. Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv. ; Cox, *L'art de décorer les tissus*, Paris et Lyon, 1900 ; Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909 et le livre déjà de Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*.

2. Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 46.

l'Orient et représentant pour la plupart des sujets sacrés. Le *Liber pontificalis* et l'ouvrage d'Agnellus nous ont conservé de longues énumérations de ces richesses, étoffes brodées d'or ou tissées d'or, tissus de soie aux couleurs éclatantes, rehaussés d'ornements brochés en or, etc. De tout cela malheureusement il ne nous reste que le souvenir.

Les tissus historiés servaient également au costume. On a cité déjà précédemment le texte fameux d'Astérios d'Amasie, comparant à « des murs peints ambulants » ces riches aux vêtements couverts de scènes profanes ou sacrées. Théodoret de Cyr rapporte pareillement qu'il n'est point rare en son temps de rencontrer l'histoire entière du Christ tissée ou brodée sur la toge d'un sénateur chrétien. Les monuments nous laissent entrevoir la magnificence de ces costumes. Dans l'une des mosaïques de Saint-Vital (fig. 107), les femmes de la suite de Théodora apparaissent vêtues d'étoffes aux couleurs éclatantes, brochées d'or, semées de fleurs ou de grands médaillons; le manteau de l'impératrice a une bordure représentant l'Adoration des Mages, s'enlevant en or sur le fond de pourpre violette. Et le même luxe apparaît dans les costumes masculins.

On conçoit que, pour toutes ces raisons, l'industrie des tissus ait pris dans le monde chrétien un prodigieux développement. De bonne heure, on le sait, l'Égypte avait été renommée pour ses étoffes historiées; les produits et les procédés de ses fabriques se répandirent largement dans tout l'Orient. Au VI^e siècle, l'introduction de la culture de la soie dans l'empire byzantin accrut encore l'essor de cette industrie depuis longtemps florissante. Les manufactures de Syrie en particulier, qui depuis des siècles travaillaient la soie brute importée de Chine par l'intermédiaire des Perses, trouvant maintenant à meilleur compte la matière première, connurent une nouvelle prospérité. Tyr et Béryte étaient les principaux centres de cette fabrication.

Étoffes d'Égypte. — Les fouilles récentes d'Égypte nous ont rendu d'assez nombreux monuments de cet art¹. Dans les nécropoles d'Anti-

1. Outre les ouvrages de Gerspach, Forrer et Strzygowski, mentionnés à la p. 84, cf. Bock, *Beschreibung von Gobelinwirkereien... aufgefunden in Koptischen Begräbnisstätten Oberaegyptens*, Düsseldorf, 1887; Riegl, *Die aegyptischen Textilfunde vom K. K. österr. Museum*, Vienne, 1889; Swoboda, *Ein altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten* (RQ, VI, 1892); *Le costume en Égypte du III^e au XIII^e siècle*, Paris, 1902; Gayet, *Notices relatives aux objets recueillis à Antinoë*, Paris, 1901, 1902, 1903 et 1907; *L'exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoë* (Ann. du Musée Guimet, t. XXX); *l'Art*

noé, on a trouvé par centaines les fragments plus ou moins bien conservés de tissus de toute sorte, tuniques de lin brodées, robes de laine à panneaux de tapisserie, de fabrication presque identique à celle des Gobelins, bandes ou carrés de soie brochée garnissant des manteaux, linceuls en toile brodée, coussins de tapisserie, écharpes de légère mousseline imprimée, tissus brodés de soie, toiles peintes où l'image du mort est représentée avec un remarquable sentiment de réalisme. Pareillement dans la nécropole d'Achmim, l'antique Panopolis, on a découvert des étoffes semblables, mais d'un style plus nettement oriental, et où d'assez bonne heure les motifs ornementaux sont traités avec bien plus d'habileté que ne l'est la figure vivante. Malheureusement, on ne s'est guère préoccupé jusqu'ici d'étudier bien sérieusement et de classer chronologiquement ces suites de monuments. Beaucoup d'entre eux, on l'a vu précédemment, se rattachent à la tradition hellénistique, et les plus anciens remontent au moins au iv^e siècle de l'ère chrétienne. D'autres, plus précisément datés, appartiennent au milieu du v^e siècle, comme ce panneau en broderie au petit point, provenant d'Antinoé, et qui représente, sous des arcades, les portraits en buste, très vivants, d'un certain Aurelius Colluthus et de sa femme. Beaucoup datent du vi^e et vii^e siècle. Ce sont ces derniers surtout qu'on étudiera ici, sans prétendre au reste s'enfermer dans des limites chronologiques absolument précises, chose impossible quand il s'agit d'ouvrages qu'on ne saurait dater rigoureusement. Les étoffes que nous aurons à examiner, et auxquelles on joindra les belles soieries conservées en divers musées ou trésors d'églises, et les rares broderies qui nous restent de ce temps, appartiennent à la période qui va du vi^e au viii^e siècle ¹.

copte, Paris, 1902 ; Baillet, *Les tapisseries d'Antinoé au musée d'Orléans*, Orléans, 1907 ; Diehl, *Sur quelques étoffes coptes du Musée du Louvre* (Mon. Piot, t. XXV, 1921-1922).

1. Cf. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, t. II et III, Paris, 1853 ; Chartraire, *Inventaire du trésor de Sens*, Sens, 1897 ; Chartraire et Prou, *Note sur un tissu byzantin à personnages et inscriptions du trésor de Sens* (Mém. de la Société des Antiquaires de France, t. LVIII, 1899) ; Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (Mon. Piot, t. XV), Paris, 1906 ; Chartraire, *Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens* (Rev. de l'Art chrétien, t. LXI, 1911), et surtout Lessing, *loc. cit.*

II

LES SUJETS ¹

Sujets antiques. — Si l'on examine les sujets représentés sur ces tissus, une première catégorie peut être constituée par les étoffes à figures antiques. L'ornementation ne fait ici que continuer une longue tradition. Sur les parements de manche, sur les médaillons incrustés dans les tuniques, sur les bandes qui décorent les manteaux,



Fig. 130. — Tissu de soie (dôme de Coire et musée de Cluny), d'après Lessing.

on retrouve les figures mythologiques, nymphes et génies, les enfants joueurs chevauchant des lions ou des dauphins, les scènes pastorales, les joueurs de flûte et les danseuses, tout le style pittoresque enfin qu'aimait l'art alexandrin. Seulement, tandis que, dans les étoffes plus anciennes, les couleurs étaient franches et peu nombreuses — les figures étant en général traitées en violet et dans toute la gamme des pourpres sur fond écru, ou bien réservées en blanc sur des fonds violets — au ^{vi} siècle, au contraire, le goût de la polychro-

1. Migeon, *Essai de classement des tissus de soie décorés sassanides et byzantins* (Gaz. des Beaux-Arts, 1908, 2).

mie introduit une richesse plus grande de la coloration, et le progrès du style monumental entraîne une composition plus symétrique. Pour représenter cette série, on citera en particulier une bande de soie du Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, où des figures de nymphes et d'archers luttant contre des lions se mêlent à des bustes de femmes tenant dans les deux mains des branchages. Les mêmes sujets de genre se rencontrent dans un autre fragment de soie du même musée, où des hommes demi-nus, armés d'épieux et accompagnés de chiens, combattent contre une bête fauve, et surtout dans des tissus de soie, conservés aux musées de Kensington, de Cluny, de Berlin, de Lyon, au musée Germanique de Nuremberg, au trésor de la cathédrale de Coire¹ (fig. 130), au trésor du Sancta Sanctorum à Rome², et où, sur un fond rouge, se détachent des hommes en costume antique (Hercule ou Samson) luttant contre des lions dont ils forcent la gueule. On date ces étoffes du vi^e au viii^e siècle environ. Un autre motif d'origine antique se rencontre dans un tissu du musée de Crefeld, où l'on voit les Dioscures debout sur une colonne, au pied de laquelle sont couchés des taureaux immolés. Ces motifs pittoresques apparaissent non moins fréquemment sur les tissus, autres que les soieries, provenant d'Antinoé ; dans tous, on note toutefois une évidente tendance à styliser les figures, et à raidir, sous l'influence de l'Orient, la liberté des attitudes hellénistiques.

Décor ornemental. — Une autre série de tissus est caractérisée par un décor purement ornemental, très remarquable au reste par l'extrême variété des motifs. Ce sont tantôt de simples motifs géométriques, des losanges surtout, enfermant un ornement floral ou un petit médaillon³. Tantôt, dans des médaillons isolés ou tangents, des rinceaux et des palmettes s'inscrivent sur un fond de pourpre⁴. Tantôt c'est une ordonnance à semis ; tantôt ce sont des animaux, quadrupèdes ou oiseaux, symétriquement rangés entre des palmes⁵

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 7.

2. *Ibid.*, livr. 11.

3. Spécimens au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, et dans la collection Forrer, *Römische und byzant. Seidentextilien*, pl. VIII, 4 et 5, pl. X, 1 et 2.

4. Exemples au Kaiser-Friedrich-Museum, dans la collection Forrer, pl. III, 4, et au musée industriel de Berlin où, sur une soie à fond rouge, des rinceaux s'enroulent pour former des cercles, au centre desquels une fleur s'épanouit, verte, rouge et jaune, terminée par trois pointes d'argent. On date ce tissu du vi^e au viii^e siècle (Cf. Lessing, *loc. cit.*, livr. 3).

5. Soie d'Antinoé, à fond bleu, au Kunstgewerbe-Museum de Berlin, v^e-vii^e siècle. Lessing, *loc. cit.*, livr. 10. Soieries d'Aix-la-Chapelle, *ibid.*, livr. 11.

ou inscrits dans des médaillons ¹ (fig. 131). Les mêmes motifs, dessins géométriques, roses mystiques, lions stylisés, lièvres et gazelles brodés sur les linceuls, se retrouvent dans les tissus d'Antinoé autres que les soieries.

Sujets religieux. — Une troisième série d'étoffes enfin est décorée de sujets religieux. On a déjà cité précédemment quelques-uns des monuments, de provenance égyptienne, appartenant à cette catégorie,



Fig. 131. — Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer. *Mon. Piot*, t. XV.

que possèdent le trésor de Sens (histoire de Joseph) et le musée industriel de Berlin (Christ donnant le psautier, Daniel entre les lions). D'autres tissus de même sorte semblent appartenir plus précisément au ^{vi} siècle. Tel est le cas du grand pallium trouvé par Forrer à Achmim, aujourd'hui conservé au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin, et où sont figurés, sur une série de parements de soie, des anges, des saints orants, et des compositions évangéliques très simplifiées, Résurrection de Lazare, Crucifixion, etc. ². Un autre pallium, de même date, peut-être un peu postérieur, montre, traités de la même façon simplifiée en broderies sur soie, le Christ, un Ange, la Visitation et

1. Soieries du trésor du Sancta Sanctorum : lions affrontés dans des médaillons verts sur fond violet lilas (^{vii}^e-^{ix}^e siècle); coqs nimbés rouges dans des médaillons sur fond jaune écreu (^{vi}^e ou ^{vii}^e siècle).

2. Forrer, *loc. cit.*, pl. IX, 1, 2, pl. XVI et XVII.

un apôtre¹. Un autre enfin est décoré de médaillons enfermant des bustes de saints². Ailleurs, c'est une figure de Saint Georges, tenant d'une main la croix, de l'autre, transperçant le dragon de sa lance³. Au musée de Ravenne, on conserve plusieurs bandes où des bustes de saints sont brodés en or et soies multicolores⁴. Au trésor de Sens, une soie du vi^e siècle, à dessins bleus, blancs et jaunes sur fond chamois, montre un personnage à longs cheveux, probablement Daniel,



Fig. 132. — Suaire de saint Victor. Tissue de soie (Trésor de Sens).

repoussant deux lions dressés contre lui et en foulant aux pieds deux autres (fig. 132) (même sujet dans un tissu qui fut jadis à Eichstaedt). Enfin le trésor du Sancta Sanctorum contient un morceau de soie où, dans des médaillons de fond rouge pourpre, se détache la scène de l'Annonciation (fig. 133). Un autre fragment de même style montre, dans un médaillon de fond écriu, la scène de la Nativité. Les deux tissus, fort remarquables, peuvent être datés du vi^e au viii^e siècle⁵.

Ce qui frappe surtout lorsqu'on examine ces trois séries de

1. Forrer, pl. XIV, 1-5.

2. Forrer, IX, 3.

3. Forrer, III, 2.

4. Cipolla, *Il velo di Classe*, Rome, 1897.

5. Lessing, *loc. cit.*, livr. 11.

monuments, c'est la place croissante qu'y tient l'inspiration orientale. Ce sont des motifs d'origine perse et mésopotamienne que ces ordonnances à roues, à losanges, à semis, si fréquentes dans ces tissus. C'est de là aussi que vient ce décor à palmettes, que l'on rencontre si souvent dans les étoffes que nous étudions. Et c'est



Fig. 133. — L'Annonciation. Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer, *Mon. Piot*, t. XV.

sous l'influence de l'Orient encore que les figures et les animaux se stylisent, les formes se faisant au reste plus épaisses, les visages plus difformes, et que le décor ornemental tend à prendre une place prédominante, la flore cessant d'ailleurs de s'inspirer de la nature, pour devenir de plus en plus conventionnelle. Jusque dans les tissus à figures antiques, ces influences orientales se manifestent par la disposition symétrique des motifs affrontés, par l'ordonnance des

personnages en bandes horizontales limitées par des lignes qui rappellent les frises des palais persans, par la façon dont des thèmes tout antiques se transforment parfois selon la mode sassanide, comme dans cette soie du musée-industriel de Berlin, où des Amazones chassant la panthère sont inscrites dans des médaillons à fond rouge, imitation d'un modèle perse. Le tissu date du VII-VIII^e siècle ¹.

III

L'INFLUENCE ORIENTALE

Motifs d'origine persane. — C'est qu'aussi bien, au VI^e siècle, les



Fig. 134. — Tissu de soie, imitation d'un modèle sassanide (Cologne), d'après Lessing.

1. Lessing, liv. 8.

fabriques sassanides, qui depuis longtemps avaient emprunté à la Chine les procédés du tissage de la soie, étaient dans tout l'éclat de leur prospérité, et répandaient au loin les modèles qu'elles créaient. Le musée de Tokio possède un tissu de soie, le tissu Ito, datant du VII^e siècle, qui est une imitation chinoise évidente d'une étoffe sassanide : les cavaliers chassant le lion, symétriquement dis-



Fig. 135. — Tissu de soie (Sainte-Ursule de Cologne), d'après Lessing.

posés de chaque côté d'un arbre sacré (*hom*), l'ordonnance à roues reliées par des palmettes, tout atteste un modèle perse transformé par des tisserands chinois¹. A plus forte raison, l'influence des étoffes sassanides s'exerça-t-elle puissamment sur les fabriques byzantines. Toute une série de précieux monuments atteste l'imitation de ces modèles : ce sont en particulier, les étoffes de soie à sujets de chasse et représentations de cavaliers. On en trouve un bel exemplaire dans le pallium de Saint-Ambroise de Milan

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 4.

(vi^e siècle) qui, dans de grands médaillons à fond vert, montre un prince persan à cheval, l'arc tendu, tirant sur un lion blessé qui terrasse un onagre¹, dans la soie de Saint-Cunibert de Cologne² (fig. 134) et dans un tissu du South-Kensington, où le motif identique est répété sur fond bleu, tandis qu'un arbre sacré sépare les deux cavaliers affrontés. Lessing date ce tissu, imitation byzantine d'un



Fig. 136. — Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lessing.

original perse, du vi^e au viii^e siècle³. Ailleurs les mêmes cavaliers

1. Venturi, *Stoffa del pallio ambrosiano*, Rome, 1899.

2. Lessing, livr. 4.

3. Un bel exemplaire du modèle sassanide se trouve dans une étoffe jadis conservée à Sainte-Ursule de Cologne, aujourd'hui au musée industriel de Berlin, et qui semble de la première moitié du vii^e siècle. Des rois sassanides, montés sur des griffons ailés, figurent aux deux côtés d'un arbre sacré ; attaqués par derrière par un mauvais génie, sous forme d'un lion ailé, ils luttent contre lui avec l'aide d'un bon génie sortant de l'arbre ; au bas de la scène passent des lions ; entre les motifs principaux courent des bouquetins ; les figures s'enlèvent en jaune et rouge sur un fond pourpre et bleu (Lessing, livr. 1).

chassant le lion apparaissent dans des médaillons à fond rouge sur une soie de couleur jaunâtre (Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, provenant d'Akmim ¹, trésor de Saint-Servais de Maestrich (Lessing, livr. 7) ; trésor de Sainte-Ursule de Cologne (fig. 135) (Lessing, livr. 8), Musée du Louvre (coll. Marteau) dans les Mon. Piot, t. 25 ; tous du VI^e au VII^e siècle) ; ou bien ce sont des belluaires à pied, en costume persan, qui luttent, l'épieu à la main, contre des lions (fig. 136) (Kaiser-Friedrich-Museum, trésor du Sancta Sanctorum, VI^e ou VII^e siècle). Ailleurs, on voit des cavaliers, isolés ou affrontés, le sceptre à la main, un oiseau volant au-dessus de la tête de leur cheval, tandis que, dans le registre inférieur, un piéton armé de la lance est debout à côté d'une cigogne ².

Le décor à palmettes qui, sur ces derniers tissus, se mêle souvent aux figures, l'arbre sacré auquel s'affrontent les cavaliers, attestent ici encore un modèle sassanide : mais les inscriptions grecques tissés dans l'étoffe dénoncent une fabrique byzantine, et, s'il en faut croire Strzygowski, probablement syrienne. D'autres soieries enfin à sujets proprement byzantins, montrent également des motifs d'origine persane. On conserve, au musée de Cluny (fig. 137) et au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, des étoffes où des médaillons à fond bleu, violet ou pourpre, encerclent des cochers de cirque conduisant des quadriges ; entre les médaillons, des bouquetins sont placés entre des palmettes : ces tissus datent du V^e-VI^e siècle (Lessing, livr. 10). Ailleurs, des animaux fantastiques, griffons blancs inscrits dans des médaillons à fond rouge clair (Berlin, musée industriel, VII^e-IX^e siècle, Lessing, livr. 1 et 11), griffons violets inscrits dans des médaillons à fond blanc damassé (Sens, suaire de Saint-Siviard, VII^e-VIII^e siècle), chevaux ailés (Antinoé), tigres séparés par un pyrée (Saint-Étienne de Chinon), sont également des imitations byzantines de modèles sassanides.

Évolution du style. — On voit, par tous ces exemples, la vogue qu'avaient dans le monde byzantin les tissus persans, et on saisit les conséquences que devait avoir l'imitation de tous ces motifs décoratifs ³. Les ouvriers byzantins ou syriens ne devaient pas inutilement s'inspirer de ces modèles, où à l'entente de la composition et du grou-

1. Forrer, *Die Gräber- und Textilfunde von Akmim*, XIII, 6.

2. Forrer, *Röm. und byz. Seidentextilien*, V, 2 et VII, 1 ; musée Grassi à Leipzig ; Kaiser-Friedrich-Museum, VI^e siècle environ. Lessing, *loc. cit.*, livr. 11.

3. Cf. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten, China, Persien und Syrien in ihrer Wechselwirkung* (JPK, XXIV, 1903.)

pement, au sens du mouvement s'unissent tant de grandeur et de noblesse. De plus en plus ils devaient renoncer à la libre souplesse

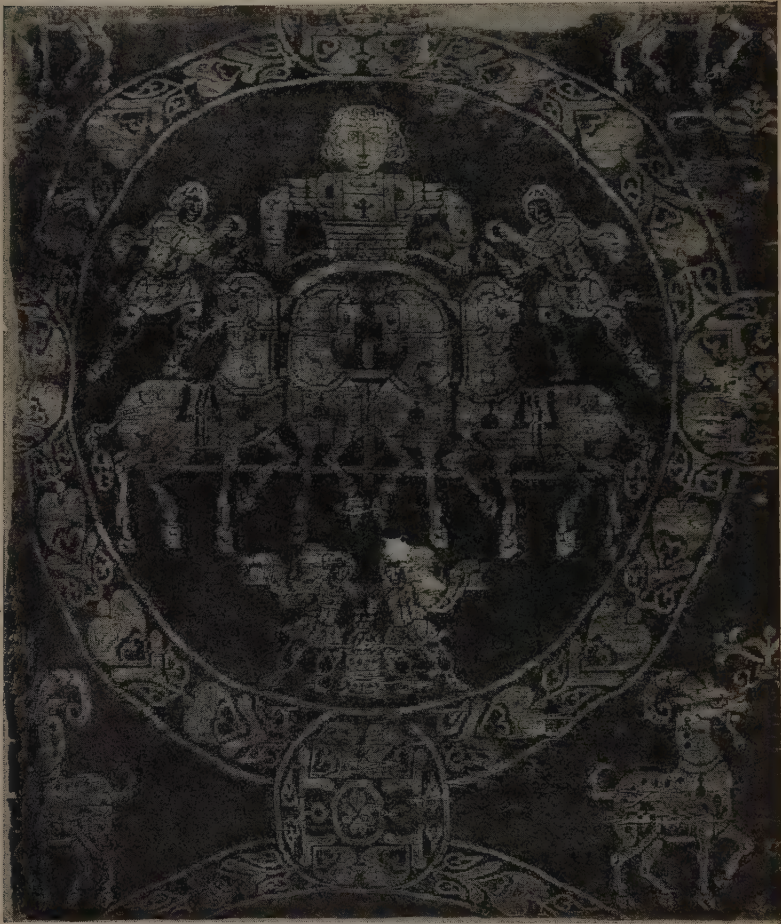


Fig. 137. — Tissu de soie (musée de Cluny), d'après Lessing.

du style pittoresque pour donner à leurs ouvrages la gravité du style monumental. Le principe de l'affrontement introduisait dans la composition une symétrie plus rigoureuse ; dans les étoffes à sujets religieux surtout, cette ordonnance plus sévère devint une règle presque

constante. Un bel exemple s'en trouve dans un tissu du musée de Lyon, montrant, en décor polychrome sur fond de pourpre, un saint nimbé séparant deux combattants. Un singulier goût de réalisme, déjà apparent dans les portraits tissés sur les étoffes égyptiennes du iv^e et du v^e siècle¹, persistait et se développait dans ces tissus imités de l'Orient, les figurent tendant pourtant à se styliser et se déformant finalement, principalement en Égypte, pour faire place au décor purement ornemental. Mais surtout le goût croissant de la polychromie se manifeste dans la richesse et la variété de la coloration. Comme la mosaïque, la tapisserie cherche à détacher ses figures sur des fonds aux tons puissants de pourpre, de violet, de bleu ou d'or ; et ces figures elles-mêmes sont rehaussées de couleurs joyeuses, souvent brutalement éclatantes. Le dessin perd en finesse et en légèreté : mais la splendeur du coloris est prodigieuse. Plus encore que dans les miniatures, les ivoires et les orfèvreries, l'Orient a mis sa marque sur les tissus byzantins du vi^e siècle.

1. Forrer, *Die Gräber und Textilfunde*, pl. XVI.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE

Décadence de la sculpture. — I. La pierre et le bois. Statues impériales et bas-reliefs historiques. Portes de Sainte-Sabine. Ambon de Salonique. Sculptures de style hellénistique. Sarcophages de Ravenne. Prédominance de l'ornement. — II. L'ivoire. Diptyques consulaires. Ivoire Barberini. Ivoires de style hellénistique. Ivoires de style oriental. Chaire de Maximien. Diptyques à cinq compartiments. Diptyque de Ravenne. Caractères généraux de l'ivoirerie byzantine au VI^e siècle.

Décadence de la sculpture. — Pendant que, dans l'art byzantin, l'architecture et la peinture se développaient d'une façon originale, la sculpture, et surtout la grande sculpture monumentale, déclinait¹. Il y a plusieurs raisons à cette décadence. On répète volontiers, par exemple, que l'Église grecque proscrivit formellement la sculpture. Sous cette forme, cette assertion peut sembler un peu exagérée, et elle est nettement contredite par les faits : s'il est vrai en effet que, sur le tard, l'Église orthodoxe interdit d'adorer les images sculptées, il est certain d'autre part qu'au début la sculpture tenait une grande place dans les églises. Pourtant, il est incontestable que le christianisme eut de bonne heure une préférence pour la peinture. Il éprouva toujours quelque défiance pour une forme d'art à laquelle les dieux du paganisme avaient dû leurs plus parfaites images et leurs aspects les plus séduisants ; et considérant, selon le mot d'un théologien, la peinture comme plus sainte, forcément il réduisit assez vite la place du sculpteur et le borna au rôle modeste de décorateur et d'ornemaniste. Par ailleurs, les goûts de l'époque n'étaient point pour favoriser le développement de la sculpture. On sait déjà comment, sous l'influence de l'Orient, l'ornement sculpté s'était transformé, comment, dans le désir de substituer aux effets de forme les effets de couleur, on était arrivé à atténuer de plus en plus, à effa-

1. Pour l'ensemble de ce chapitre : Bayet, *Recherches* ; Ainalof, *Origines*, surtout le chap. II : *Le relief pittoresque* ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I ; Diehl, *Justinien* ; L. von Sybel, *Christliche Antike*, t. II, Marburg, 1909, et surtout Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911, et *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1913.

cer presque le relief plastique, à le remplacer par une sorte de gravure à la pointe, incisant les lignes sur une surface plate au lieu de modeler les formes en pleine matière. De tels procédés n'étaient point faits pour développer la technique de la sculpture : de plus en plus, la sculpture au trépan, la sculpture à jour, la sculpture en méplat, la sculpture broderie, remplacent la sculpture en ronde bosse ou en relief de l'époque classique et règnent exclusivement dans la décoration byzantine. Enfin, la place chaque jour plus grande faite à l'ornementation pure devait nécessairement amener les artistes à négliger la représentation de la personne humaine. C'est un fait digne d'attention que, dans les villes mortes de la Syrie centrale, on n'a retrouvé ni une statue, ni un bas-relief. Le sculpteur n'y apparaît plus que comme un auxiliaire au service de l'architecte, et sa virtuosité s'applique à couvrir les divers membres de la construction du fin réseau de ses dentelles de pierre, de l'enroulement de ses rinceaux, du luxe de sa décoration trop souvent lourde et chargée. Tout cela, assurément, était inquiétant pour l'avenir de la grande sculpture et explique amplement pourquoi, surtout après le triomphe des images, elle fut, dans l'art byzantin, si peu et si mal représentée.

I

LA PIERRE ET LE BOIS

Statues impériales et bas-reliefs historiques. — La tradition romaine des statues impériales et des bas-reliefs historiques avait, avec l'empire, passé de Rome en Orient. A Constantinople, sur le forum, on voyait les statues de Constantin et de ses fils, entourant un grand monogramme constantinien, et, plus loin, les images de Constantin et d'Hélène, séparées par une grande croix et accompagnées de deux figures d'anges ailés. Bien d'autres statues d'empereurs et d'impératrices décorèrent de même, au iv^e et au v^e siècle, les places publiques de la capitale. Pareillement, à l'imitation de la colonne Trajane, Théodose le Grand en 386, Arcadius en 403, célébrèrent des colonnes, dont les bas-reliefs en spirale racontaient leurs victoires sur les barbares et les triomphes qu'ils avaient célébrés. De ces monuments détruits, le premier au commencement du xvi^e siècle, le second au commencement du xviii^e, il ne reste plus

que de curieux dessins ¹. Seuls, les bas-reliefs de l'arc de triomphe de Salonique, élevé au commencement du iv^e siècle ², et ceux qui décorent, à Constantinople, sur l'Atméidan, le piédestal de l'obélisque de Théodose nous peuvent donner l'idée de cet art déjà en déclin, mais dont les œuvres ont plus d'allure pourtant que celles de la décadence romaine. La statue colossale de bronze, qui subsiste à Barletta, et où l'on croit reconnaître l'empereur Théodose, atteste non moins nettement la décadence, et montre combien, dès ce moment, le ciseau des sculpteurs s'était raidi.

Pourtant, au vi^e siècle encore, la tradition de cette sculpture profane persistait à Byzance. Les textes des historiens parlent de statues de marbre ou de bronze, élevées en l'honneur de Justinien, de Théodora, de Bélisaire, de Justin II, de Sophie. Un de ces ouvrages nous est même particulièrement bien connu. Sur la place de l'Augustéon, au sommet d'une haute colonne de bronze, se dressait fièrement dans les airs la statue équestre de Justinien. L'empereur était représenté, le visage tourné vers l'Orient, la main droite levée, la gauche tenant le globe surmonté de la croix. Costumé à l'antique, dans l'habillement que la tradition prêtait à Achille, il portait sur les épaules le manteau semé d'étoiles, et sur la tête, le cercle d'or orné d'un panache en plumes de paon dorées, qu'on appelait la *toufa*. L'œuvre, qui était en bronze, et de proportions colossales, existait encore au xv^e siècle, et elle nous est connue par un curieux dessin de ce temps. Il ne semble guère qu'elle justifie les éloges ampoulés que Procope accorde aux sculpteurs de l'époque, lorsqu'il proclame leurs œuvres si parfaites qu'on les dirait sorties des mains de Phidias, de Lysippe ou de Praxitèle. Les quelques portraits d'impératrices de la fin du v^e ou du vi^e siècle ³, les quelques bas-reliefs du même temps, tels que le relief de Porphyrios, représentant les courses de l'hippodrome, que conserve le Musée impérial ottoman, sont d'une exécution assez médiocre et parfois presque barbare. Il est intéressant pourtant de noter, au vi^e siècle,

1. Cf. Müntz, *La colonne théodosienne à Constantinople* (Rev. des Et. grecques, 1888) ; Strzygowski, *Die Säule des Arkadius in Konstantinopel* (Jahrb. des deutsch. archäol. Instituts, 1893) ; Geffroy, *La colonne d'Arcadius à Constantinople* (Mon. Piot, t. II, 1895) ; Freshfield, *Notes on a vellum album containing some original sketches of public buildings and monuments*, Oxford, 1922 (colonne d'Arcadius).

2. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris, 1890.

3. Delbrück, *Porträts byz. Kaiserinnen* (Mitt. des Arch. Inst. Röm. Abt., t. 28 (1913), p. 310-352).



Fig. 138. — Rome. Portes en bois de Sainte-Sabine (Phot. Alinari).

la persistance de cette sculpture profane, dont on peut, après Justinien, suivre la tradition, depuis le temps de Justin II et de Maurice jusqu'à l'époque de Justinien II, et presque jusqu'à la fin de l'empire ¹.

Il reste toutefois du vi^e siècle un certain nombre d'œuvres, qui prouvent le réel développement de la sculpture, même religieuse, durant cette période. C'est ainsi que Rome possède dans les portes de la basilique de Sainte-Sabine, sur l'Aventin (fig. 138), un monument tout à fait considérable de la sculpture sur bois.

Portes de Sainte-Sabine ². — On y voit représentées, dans les dix-huit panneaux qui subsistent, une suite de scènes bibliques et évangéliques, montrant la concordance des deux Testaments, depuis l'histoire de Moïse et l'enlèvement d'Élie au ciel jusqu'aux épisodes de la vie du Christ. L'origine orientale de ce monument n'est point douteuse. Ainalof a clairement prouvé les rapports étroits que certaines de ces compositions, telles que l'Ascension d'Élie, présentent avec l'iconographie palestinienne ³. Il a bien fait sentir surtout le caractère pittoresque de l'exécution, qui rattache les portes de Sainte-Sabine à la pure tradition hellénistique. Comme il l'observe justement, le panneau qui représente l'enlèvement d'Élie (fig. 139), avec sa montagne, ses rochers d'où jaillit une source, ses marches, ses arbres, tout le paysage en perspective sur lequel se détachent les personnages, est, exception faite pour l'ivoire Trivulce, « le meilleur exemple de bas-relief pittoresque que l'on connaisse dans les monuments du vi^e siècle. » La scène du passage de la Mer Rouge n'est pas moins significative, par la place faite au détail réaliste ; les mêmes tendances se remarquent dans le paysage qui encadre la Vocation d'Habacuc ou dans la Prière du Christ à Gethsémané. Mais, à côté de ces scènes traitées dans le style pittoresque, certains traits historiques rappellent l'évolution qui conduit l'art du vi^e siècle vers le style monumental. Deux compositions surtout, d'allure plus solennelle, représentent la Glorification de l'empereur et la Glorification de l'Église. L'arrangement en est d'un caractère sensiblement différent : plus simple à la fois et plus grave, il rappelle la disposition de certaines mosaïques.

1. Il est fait mention, au viii^e siècle, d'une statue de Constantin VI, au xii^e d'une statue en bronze d'Andronic Comnène, au xiii^e d'une statue en bronze de Michel VIII Paléologue agenouillé aux pieds de l'archange Michel. Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, 131-132.

2. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine à Rome*, Fribourg, 1892 ; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der heil. Sabina in Rom*, Trèves, 1900.

3. Ainalof, *Orig.*, 121 suiv.

*Ambon de Salonique*¹. — Les mêmes inspirations, d'origine différente, apparaissent dans les ouvrages de la sculpture sur pierre.



Fig. 139. — L'enlèvement d'Elie. Panneau des portes de Sainte-Sabine à Rome (Phot. Alinari).

1. Bayet, *Mémoire sur une mission au Mont-Athos* (Arch. des Missions, 1877). Sur ce monument, comme pour ceux énumérés plus loin, cf. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du musée impérial ottoman*, Paris, 1912-1914, t. II.

Le monument le plus considérable qui s'en conserve en Orient est l'ambon de Salonique, aujourd'hui au musée de Constantinople, et qui date du ^v^e siècle. Sous une série d'arcades à coquilles, richement décorées, qui isolent chaque personnage, les Mages sont représentés cherchant leur route, puis adorant la Vierge et l'enfant divin. On ne retrouve plus guère dans ces bas-reliefs, d'une exécution d'ailleurs soignée, la grâce naïve et familière des compositions chrétiennes plus anciennes. Dans l'attitude des personnages divins, séparés par un ange de leurs visiteurs et isolés sur leur trône, il y a une majesté



Fig. 140. — Sarcophage de Ravenne.

un peu raide, une gravité un peu solennelle, qui correspondent bien aux idées de la société nouvelle et font pressentir déjà le style et l'iconographie des mosaïques ravennates du ^{vi}^e siècle.

*Sculptures de style hellénistique*¹. — En face de cette œuvre caractéristique, d'autres monuments au contraire se rattachent à la tradition hellénistique. Telles sont les deux statuettes du Bon Pasteur, que possède le musée de Constantinople, et qui représentent le berger divin, adossé à un arbre, un bélier sur les épaules, une houlette à la main, entre deux brebis dont il ne reste que des fragments. Ce sont sans doute des répliques d'un groupe célèbre érigé par Constantin pour faire pendant à Daniel entre les lions : toutes deux datent du ^{vi}^e siècle. A la même tradition hellénistique appartiennent

1. Strzygowski, *Die altbyz. Plastik der Blütezeit* (BZ, I, 1892); *Das Berliner Moses-Relief* (JPK, XIV, 1893).

les tambours de colonne, également au musée de Constantinople, où, parmi des rinceaux de vigne très élégants, se détachent des scènes familières, bergers en costume antique, paysannes tenant des oiseaux de basse-cour, animaux divers, et un sujet religieux, le Baptême. L'œuvre date du commencement du vi^e siècle, et malgré la gaucherie avec laquelle sont traitées les figures, on y sent encore, dans l'ornement et dans les animaux, une liberté tout antique. La facture grecque caractérise de même un buste de saint Marc, au musée de Constantinople. D'autres bas-reliefs, dont l'un, représentant les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, peut être compté parmi les meilleurs morceaux de la sculpture byzantine, dont les deux autres figurent des apôtres élégamment drapés, s'inspirent pareillement de la tradition hellénistique, et attestent la renaissance du sentiment plastique qui se produisit au vi^e siècle ¹. Enfin les trois curieux bas-reliefs retrouvés en 1909 dans l'église de Saint-Jean du Stoudion, appartiennent, malgré la différence apparente qu'ils présentent, au même monument, à la même époque, le vi^e siècle, et à la même école, toute pénétrée encore d'hellénisme ². Dans la plaque représentant le Christ et saint Pierre, et dont on rapprochera le relief de Sinope conservé à Berlin ³, comme dans les plaques où apparaissent l'Entrée à Jérusalem et un groupe d'apôtres, on peut, dans la différence des techniques, suivre la transformation du relief arrondi en relief plat qui s'accomplit alors à Constantinople : mais les originaux dont s'inspirent ces sculptures sont de style certainement hellénistique, et sans doute alexandrin. Toutefois, si l'on compare tous ces monuments aux œuvres vraiment belles de l'art chrétien hellénistique du iv^e siècle, par exemple à ce Christ du sarcophage de Psamatia (fig. 42), précédemment mentionné déjà, dont l'attitude est celle de l'orateur antique, dont la tête rappelle le type praxitélien de l'Eubouleus, on sent d'un seul coup toute l'infériorité technique des ouvrages du vi^e siècle, la grossièreté de l'exécution, la maladresse à garder aux corps leurs proportions exactes ; on voit combien l'influence de l'Orient raidit déjà les libres créations de l'hellénisme. Bientôt ce reste même de liberté antique va s'évanouir (plaque de tuf de Psamatia représentant Isaac agenouillé, bas-relief de Berlin figurant Moïse sur l'Horeb) ; de plus en

1. Mendel, *loc. cit.*, II, 468 et III, 525, 535.

2. Pancenko, *Reliefs de la basilique du Stoudion à CP*. Izv. de l'Institut russe de CP, t. XVI (1912) ; Mendel, *loc. cit.*, II, 455-470.

3. Dalton, *Byz. art. and archaeology*, 153-154.

plus les influences de l'art syro-oriental effacent la tradition hellénistique.

Sarcophages de Ravenne ¹. — Ces influences se manifestent surtout de façon frappante dans la tendance croissante qu'à la sculpture en pierre de ce temps à devenir un art purement ornemental. Il existe à Ravenne tout un groupe de sarcophages, datant pour la plupart du v^e siècle et de la première moitié du vi^e. Par



Fig. 141. — Sarcophage de Ravenne.

les sujets qui y sont représentés, par l'ornementation, par le style, ils diffèrent sensiblement des sarcophages romains, et beaucoup d'entre eux sont d'origine orientale. Or, si quelques-uns d'entre eux représentent des scènes évangéliques (Annonciation, Adoration des Mages, Visitation) ou bien des épisodes traités avec une symétrie assez conventionnelle (fig. 141) (le Christ parmi les apôtres sous des arcades ou entre des palmiers), le plus grand nombre pourtant évite la représentation de la personne humaine. Ce qu'on y rencontre principalement, ce sont des agneaux, des cerfs, des paons, des colombes, symétriquement affrontés, autour de vases d'où s'échappent des rameaux de vigne, autour de monogrammes ou de croix (fig. 140). Or cette décoration tout ornementale, d'une richesse souvent un peu lourde, est chose essentiellement orientale : et si, dans ces ouvrages, l'artiste, malgré une facture un peu molle, sans vigueur et sans accent, conserve pourtant quelque habileté et quelque élégance, ceci aussi

1. Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903 ; Goldmann, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, 1906 ; Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig, 1909 ; Sybel, *loc. cit.*, II, 196-207.

correspond bien au caractère général que présente en Orient la sculpture du VI^e siècle ¹.

Prédominance de l'ornement. — Cet art, qui n'excelle plus guère que dans la décoration ornementale, se complait en effet à couvrir la pierre de fines broderies, qui semblent de l'orfèvrerie ou de la dentelle, à y répandre la luxuriante végétation de ses feuillages, où, parmi les rinceaux, se joue un peuple d'animaux et d'oiseaux.

Au service de cet art luxueux, compliqué et chargé, d'une magnificence un peu lourde, d'une richesse qui va jusqu'à la profusion, le sculpteur met une virtuosité prodigieuse. Il fouille et ciselle le marbre, il le plie aux motifs les plus compliqués, portant partout



Fig. 142. — Ravenne. Parapet sculpté.

une élégance et une splendeur sans égales, une variété d'aspects merveilleuse, une grâce dans l'ornementation végétale et animale, qui est fondée sur une observation attentive de la nature. C'est ce style, tout plein de réminiscences orientales, tout inspiré de modèles persans, que nous montrent uniformément les décorations de ces

1. Il faut rappeler ici, parce que leurs sculptures procèdent de la même influence orientale, les colonnes du ciborium de Saint-Marc à Venise. On les date du milieu du V^e siècle (Wulff) ou du commencement du VI^e (Dalton). Sur un fond d'arcades richement sculptées se détachent des scènes du cycle évangélique, vie de la Vierge, enfance, miracles et Passion du Christ, où l'on reconnaît l'influence évidente des évangiles apocryphes. Ces représentations nous offrent un des plus anciens exemples de la rédaction orientale du cycle du Nouveau Testament (Millet, *Recherches*, 581 et suiv.) On a contesté parfois l'origine orientale de ces monuments : le réalisme dramatique qu'on y observe semble cependant, autant que l'iconographie, confirmer cette attribution. Cf. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I, fig. 219 à 272 et p. 444 et suiv., où l'auteur soutient que ces colonnes sont une œuvre occidentale.

villes syriennes que nous avons analysées déjà, ces linteaux surchargés de sculptures que l'on trouve à Béhio, à Baqouza, et dont le linteau de Dana (fig. 13), avec ses paons affrontés, offre un si remarquable exemple. C'est le même style qui apparaît dans cette curieuse décoration sculptée, signalée par Texier à Aladja en Lycie, et où, dans une église du temps de Justinien, les symboles religieux et les emblèmes des évangélistes se mêlent aux anges à six ailes et aux figures des saints. C'est cette même richesse qui se montre à Ravenne dans ces balustrades de Saint-Apollinaire-Neuf (fig. 142), où des animaux s'affrontent parmi des pampres, dans ces chapiteaux et ces parapets travaillés à jour, dans ces ambons couverts d'entrelacs ou d'animaux, et dont la décoration rappelle les motifs des portes du gynécée de Sainte-Sophie. C'est le même caractère qui apparaît enfin dans les descriptions qui nous restent de Sainte-Sophie. Pour décorer la fontaine sacrée, on sculpte des léopards, des biches, des lions qui vomissent l'eau ; sur l'ambon, il n'y a d'autres motifs que des arbres et des fleurs. Ainsi la représentation de la figure humaine est de plus en plus négligée, ou, quand on s'y essaie encore, de plus en plus médiocre. Et ainsi ces ouvrages, d'ordinaire de dimensions assez restreintes, montrent combien la grande sculpture est étrangement compromise et combien ses jours déjà sont comptés.

II

L'IVOIRE

La place perdue par la sculpture monumentale fut prise par la sculpture sur ivoire. L'artiste byzantin, presque incapable désormais de tailler le marbre et d'en faire sortir de grandes figures, sut faire preuve au contraire, dans cette sculpture en miniature, d'une prodigieuse virtuosité. Aussi bien cet art industriel, depuis longtemps familier aux Orientaux, correspondait à merveille aux goûts luxueux des Byzantins. Il n'est donc point étonnant qu'on ait employé l'ivoire à une multitude d'usages, pour la décoration des meubles et les objets divers de la vie civile aussi bien que pour les pièces du mobilier liturgique. Diptyques et coffrets, pyxides, couvertures d'évangélistes, chaires épiscopales furent sculptés en grand nombre par des artistes d'une habileté technique et d'une délicatesse de



Fig. 143. — Diptyque du consul Anastase (Paris, Cabinet des médailles).

style souvent surprenantes. Quelques-uns datent de la période qui nous occupe, et plusieurs ne sont pas loin d'être des chefs-d'œuvre ¹.

Diptyques consulaires ². — Une série fort instructive de monuments est constituée par les diptyques consulaires. C'était l'usage, pour les consuls nouvellement nommés, d'envoyer, le jour de leur entrée en charge, à leurs amis, aux grands personnages de l'État et à l'empereur, des diptyques formés de deux feuillets d'ivoire sculpté, souvent somptueusement sertis d'or. Des consuls, l'usage passa à d'autres fonctionnaires et fut adopté même par les particuliers, qui, à l'occasion de certaines fêtes de famille, d'un mariage par exemple, offrirent à leurs parents des diptyques de cette sorte. Ce qui donne à cette suite de monuments une importance particulière, c'est qu'il est facile de les dater avec précision, et qu'ils permettent en conséquence de suivre l'évolution de l'art, depuis le commencement du v^e siècle jusqu'au milieu du vi^e. Parmi les plus anciens de la série, il en est de fort beaux. Tels sont le diptyque de Monza, qui représente sans doute Stilicon et sa femme, le diptyque de Probianus, conservé au musée de Berlin, ou celui des Symmaques, dont les feuillets sont partagés entre le musée de Cluny et le musée de South-Kensington à Londres. Tous trois datent des premières années du vi^e siècle, et dans le troisième en particulier subsiste comme un reflet de la grâce et de l'élégance antiques. Plus tard, l'exécution devient moins bonne, et les thèmes représentés plus monotomes. On y voit d'ordinaire le nouveau consul, revêtu des insignes de sa charge, soit debout à la porte de sa maison et recevant les félicitations de ses amis, soit, à partir de la fin du v^e siècle ³, présidant aux jeux du cirque et donnant le signal des courses. Parfois, au bas du trône du consul ou sur l'un des feuillets du diptyque, sont figurés des épisodes des combats de l'hippodrome ; parfois des figures allégoriques, assez heureusement traitées, accompagnent l'effigie du haut dignitaire. Si intéressants pourtant que soient ces monuments au point de vue his-

1. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Fribourg, 1896 ; Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les ivoires*, Paris, 1896 ; Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, I, aus England* (Rome, 1898), II, *aus Italien* (Rome, 1900), ouvrage malheureusement interrompu par la mort de l'auteur ; Maskell, *La sculpture de l'ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine* (Gaz. des Beaux arts, 1909) ; Sybel, *loc. cit.*, II, 228-257.

2. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, Florence, 1759. Une liste complète de ces monuments se trouve dans Molinier, *loc. cit.*, et dans Sybel, *loc. cit.*, II, 232 et suiv.

3. Le premier exemple connu est le diptyque de Boethius, de l'année 487.

torique, et par le caractère de portraits fidèles qu'offrent leurs



Fig. 144. — Diptyque de Magnus (Paris, Cabinet des médailles). Phot. Giraudon.

images, ils n'ont en général qu'une médiocre valeur artistique ; le style en est lourd, l'exécution souvent maladroite. On citera parmi les meilleurs ceux d'Anastase (517), [fig. 143] de Magnus (518) [fig.

144], de Philoxenus (525). Le dernier en date, celui de Basile (541), que possède le Musée National de Florence, est au contraire d'une facture étrangement gauche et sèche.

*Ivoire Barberini*¹. — A ces monuments d'un art officiel, qui proviennent pour la plupart des ateliers de Constantinople, on peut rattacher une autre œuvre, dont la valeur d'art est tout autrement remarquable. C'est le fameux ivoire Barberini, aujourd'hui au Musée du Louvre (fig. 145). On a cru souvent, dans ce cavalier victorieux, dont la Terre embrasse les pieds et que supplie un barbare, reconnaître l'empereur Justinien. Strzygowski au contraire recule au iv^e siècle la date de cet ivoire, et y voit Constantin défenseur de la foi. Il semble, quel que soit le personnage représenté, qu'on doive plutôt attribuer l'œuvre au vi^e siècle². Les anges flottant dans l'air qui, au haut de la plaque, soutiennent le médaillon du Christ, les barbares qui, dans le bas, apportent leurs offrandes exotiques, rappellent des motifs qu'on rencontre dans les ouvrages du vi^e siècle. L'œuvre, traitée avec souplesse et vigueur, garde encore bien accusée l'empreinte hellénistique, et tout porte à croire qu'elle provient d'un atelier alexandrin.

Ivoires de style hellénistique. — Par sa position géographique, Alexandrie s'était trouvée de bonne heure un des centres principaux de l'industrie de l'ivoire. Dans les ateliers de la grande cité, de nombreux artistes travaillaient la précieuse matière, et de bonne heure s'était par eux introduit dans la sculpture chrétienne l'élément pittoresque hellénistique. Ceci apparaît de façon fort curieuse dans tout un groupe de sarcophages romains, où le relief pittoresque, avec ses paysages, ses architectures, se mêle aux traditions du haut-relief classique. Ceci se manifeste davantage encore dans un certain nombre de beaux monuments de l'ivoirerie religieuse, où se conserve puissamment, du iv^e au vi^e siècle, la tradition hellénistique. Nous avons déjà rencontré les ouvrages les plus anciens de cet art alexandrin : plaquettes d'ivoire provenant des nécropoles alexandrines, bas-reliefs à représentations antiques enchâssés dans la chaire d'Aix-la-Chapelle, et surtout cet admirable ivoire de la col-

1. Schlumberger, *L'ivoire Barberini* (Mon. Piot, VII, 1900); Cf. Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst*.

2. C'est également le sentiment d'Ainalof. On a observé toutefois que le cercle incrusté de pierreries, mais sans pendeloques, qui ceint la tête de l'empereur diffère des couronnes du vi^e siècle et semble indiquer une date antérieure (Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 34.)

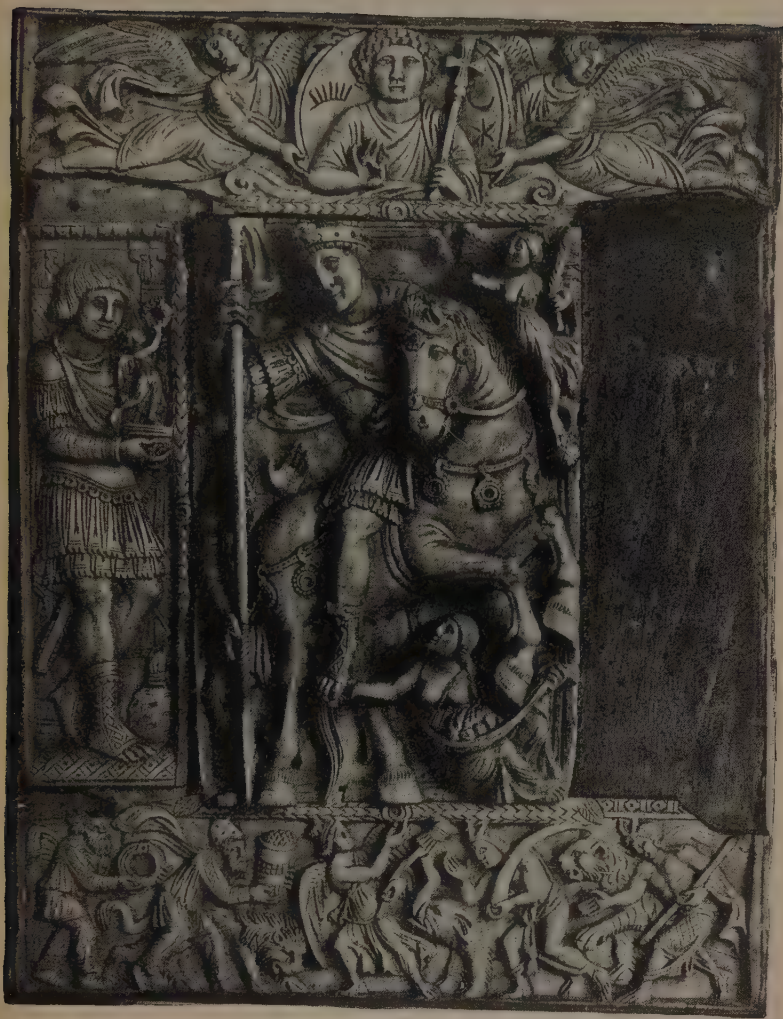


Fig. 145. — Ivoire Barberini (Musée du Louvre).

lection Trivulce, à Milan, qui est le chef-d'œuvre de cette école (fig. 26). Certains détails iconographiques attestent avec certitude l'origine orientale de cet ouvrage. Mais, bien plus encore, la façon dont le paysage est traité, le rapport des proportions entre les personnages et les édifices, les raccourcis hardis avec lesquels sont figurés les soldats endormis devant le Saint-Sépulcre, la richesse élégante



Fig. 146. — Lipsanothèque de Brescia (d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*).

des portes sculptées devant lesquelles les Saintes Femmes sont assises, en dénoncent la provenance alexandrine. Par ailleurs, l'élégance toute classique des figures, l'harmonieux arrangement des draperies, la finesse de l'exécution le rattachent, comme l'observe Ainalof, à « une école remarquable, pleine de vie, encore maîtresse de toutes les traditions du relief pittoresque ¹ ». C'est à la fin du iv^e siècle qu'il faut attribuer cet ouvrage, qui n'est point sans analogie avec certains diptyques, comme celui des Symmaques, précédemment cités. Mais la tradition dont s'inspire l'ivoire Trivulce a persisté longtemps après lui. Si au vi^e siècle encore les monuments de l'ivoirerie religieuse se distinguent par des qualités d'élégance et de délicatesse tout à fait remarquables, ils le doivent surtout à ce qu'ils ont gardé du style pittoresque hellénistique.

1. Ainalof, *Orig.*, 94 et suiv.

Cette survivance de l'art classique se manifeste par exemple dans certains diptyques à sujets antiques, tels que ceux de Sens ou de la Bibliothèque Nationale, figurant le lever du soleil et le lever de la lune. Ils datent du ^{vi}e siècle, mais sont évidemment des copies d'originaux plus anciens, dont les représentations à caractère allégorique révèlent l'origine alexandrine. On peut rattacher au même groupe de monuments certaines pyxides dont le relief, assez plat, indique une époque assez basse, et qui sont décorées, soit de scènes de chasse, comme une pyxide du trésor de Sens (^{vi}e siècle), soit de motifs païens, comme une pyxide du *Sancta Sanctorum*, où l'on voit une scène bachique (^{iv}e ou ^ve siècle) ¹.

Un autre monument fort remarquable de cette ivoirerie chrétienne est la cassette ou *lipsanothèque* de Brescia, qui date probablement du ^ve siècle ou de la fin du ^{iv}e siècle (fig. 146). Les épisodes des miracles et de la Passion du Christ y sont représentés en plusieurs compositions, qu'il est intéressant de comparer aux mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, aux bas-reliefs des portes de Sainte-Sabine et aux miniatures de l'Évangile de Rossano. On y trouve, avec les plus hautes qualités d'art, noblesse



Fig. 147. — Ange sur une plaque d'ivoire provenant d'un diptyque (British Museum).

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906).

de la figure et des gestes, souplesse des draperies, précision et sobriété du décor, technique excellente, un curieux mélange du style pittoresque et de tendances vers l'art monumental. Les mêmes traits caractérisent le beau diptyque du Vatican, où le Christ imberbe figure entre deux anges, tandis qu'en haut deux anges flottants portent un médaillon et qu'en bas les Mages sont représentés adorant l'enfant divin et se présentant à Hérode¹. Mais le chef-d'œuvre, au VI^e siècle, de ce style pittoresque et classique est assurément le bel ange du British Museum, debout sous une arcade richement décorée et tenant en main le sceptre et le globe (fig. 147). « Les ailes, largement déployées, sont travaillées avec beaucoup de soin ; le costume, composé d'une tunique et d'un manteau, offre des draperies d'un goût excellent et d'une rare élégance. Quant à la tête, encadrée par une chevelure aux boucles épaisses, elle présente un type d'une parfaite régularité. Les yeux grands ouverts donnent à la figure une expression vivante ; l'attitude est noble, imposante et sans raideur². »

A la même école, toute pénétrée de la tradition hellénistique, on peut rattacher également la pyxide de Bologne où sont représentés les miracles du Christ, et celle de Berlin, que Molinier date du VI^e siècle, et où l'on voit le Christ parmi les Apôtres et le sacrifice d'Abraham. On a remarqué souvent tout ce que ce dernier épisode montre de ressouvenirs antiques. Isaac est figuré sous les traits d'un amour païen ; Abraham, une main tenant l'épée, l'autre posée sur la tête de son fils, rappelle l'attitude que, dans le tableau célèbre de Timanthe, avait Calchas sacrifiant Iphigénie. Ici encore la tradition hellénistique est vivace.

Ivoires de style oriental. — Mais, à côté de cette survivance du style classique, une autre source d'inspiration apparaît dans un autre groupe de monuments. Des influences orientales, qui n'excluent point d'ailleurs tout élément pittoresque, se manifestent, plus ou moins puissantes, dans une double série d'ouvrages du VI^e siècle.

*Chaire de Maximien*³. — On conserve à Ravenne, dans la sacristie de la cathédrale, une chaire épiscopale en ivoire qu'on appelle la

1. Kanzler, *Gli avori vaticani*, Rome, 1903 ; Cf. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes* (BZ, X, 15 suiv.) qui y voit une imitation allemande d'un ivoire byzantin.

2. Bayet, *Recherches*, 118. Cf. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era of the British Museum*, Londres, 1909.

3. Ainalof, *Orig.*, 101 suiv.

chaire de Maximien. On a, en ces derniers temps, contesté, non sans quelque fondement, la tradition qui attribue ce siège au prélat contemporain de Justinien, et, par des raisons assez plausibles, on a tenté d'établir que ce meuble ne vint à Ravenne qu'au commencement du



Fig. 148. — Ravenne. Chaire en ivoire de Maximien (Phot. Alinari).

x^e siècle, époque où un doge de Venise l'envoya en cadeau à l'empereur Otton III. Mais, quel qu'ait pu être le premier propriétaire de la célèbre chaire, la date où elle fut exécutée est certainement le vi^e siècle et le monument, chef-d'œuvre incontestable de l'ivoirerie byzantine au temps de Justinien, nous révèle de la façon la plus remarquable les

influences diverses qui se mélangeaient et se combinaient dans l'art de cette époque.

La partie la plus remarquable comme travail est la face antérieure du siège (fig. 148). Deux larges bandes ornementales, traitées avec une richesse et un goût extrêmes, représentent, se jouant parmi des enroulements de vigne, des animaux de toute sorte, paons, cerfs, lions, etc. Cette ornementation très caractéristique, et qui rappelle la magnificence des décorations syriennes, encadre cinq plaques où sont figurés saint Jean-Baptiste et les quatre évangélistes debout sous des arcades. Les têtes sont fort belles d'expression, pleines de réalité et de vie : par le faire ample et large des draperies, par la justesse des attitudes, les cinq personnages sont tout à fait remarquables. Les plaques qui garnissent le dossier du fauteuil, et dont plusieurs sont dispersées dans des collections particulières, sont d'un art plus inégal. Les unes, qui représentent des scènes de la vie du Christ, sont traitées dans un relief peu ressenti ; le modelé est obtenu au moyen de traits profondément entaillés, de hachures et d'un certain arrondissement des surfaces ; les plans successifs ménageant la perspective, les paysages et les édifices formant le fond du tableau les rattachent évidemment aux compositions de style pittoresque. Au contraire, les plaques qui racontent les épisodes de l'histoire de Joseph sont exécutées en haut-relief et parfois presque en ronde bosse ; l'élément pittoresque y tient moins de place ; le style montre d'intéressantes tendances réalistes et naturalistes. Toutefois, malgré ces différences de technique par lesquelles se distinguent ces deux groupes de plaques, l'ensemble est l'œuvre d'une même école et le produit d'un même atelier, qu'il est aisé de déterminer.

Le sculpteur de la chaire de Maximien connaît évidemment l'Orient. Certains détails de la composition, empruntés aux évangiles apocryphes, certains traits du décor topographique attestent la connaissance et l'influence de la Palestine. D'autres motifs procèdent même d'un Orient plus lointain : les gardes de Joseph, vêtus comme les barbares scythes ou sarmates, la tiare que porte le fils de Jacob et qui est celle des rois perses (fig. 149), certains traits de l'ornementation rappelant la frise de Mschatta dénoncent la connaissance d'un art purement oriental. D'autres éléments pourtant sont essentiellement égyptiens. Le choix des sujets empruntés à l'histoire de Joseph est une marque d'origine, si l'on se souvient avec quelle prédilection l'Égypte chrétienne, dans les étoffes en particulier, traita ces épisodes. Le goût pour les personnifications (par exemple

le Jourdain dans le Baptême) n'est pas moins caractéristique. En outre, une parenté remarquable existe entre les bas-reliefs de la chaire de Maximien et les miniatures du Cosmas : ce sont les mêmes figures trapues et solides, au visage arrondi, à la musculature saillante, aux extrémités lourdes. Enfin, la place faite aux détails pit-

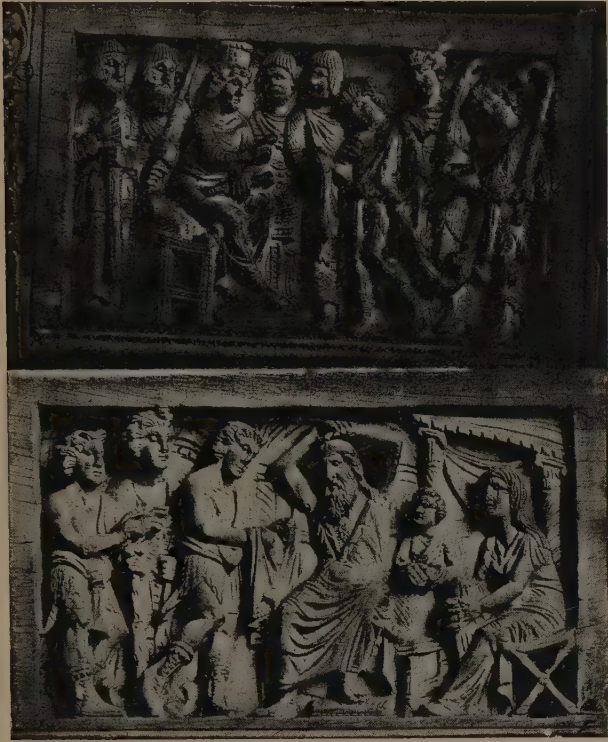


Fig. 149. — Scènes de la vie de Joseph. Bas-reliefs de la chaire de Maximien à Ravenne (Phot. Alinari).

toresques et réalistes est significative. Dans l'histoire de Joseph on observe des traits de naturalisme qu'on ne rencontre nulle part ailleurs : le type et les coiffures des marchands égyptiens dans la scène de Joseph vendu par ses frères sont à cet égard particulièrement dignes d'attention. Ainsi la chaire de Ravenne est sortie d'un atelier égyptien, mais en un temps où la tradition alexandrine était déjà

fort pénétrée d'influences orientales, non seulement syriennes, mais persanes. Ce temps ne saurait être antérieur au vi^e siècle : et par là s'expliquent aussi certaines traces déjà visibles de décadence, comme les corps posés de face sur des pieds de profil, l'allongement des proportions, la perspective appliquée à rebours. Ces faiblesses



Fig. 150. — Pyxide d'ivoire (Musée national de Florence), d'après Graeven *Elfenbeinwerke*.

disparaissent pourtant dans l'incontestable beauté de l'ensemble. Le sculpteur de la chaire de Maximien, encore maître de toutes les ressources de son art, a su créer des compositions émouvantes, telles que la rencontre de Jacob avec ses fils, où au désespoir du père s'oppose si admirablement la sombre résignation de Rachel (fig. 149). Un juge compétent a pu dire de la chaire de Maximien : « Aucun monument d'ivoire de la période antérieure ne nous montre une pareille entente de la décoration jointe à une habileté technique au-dessus de tout éloge ¹. »

Diptyques à cinq compartiments. — A l'école de la chaire de Ravenne, il faut rattacher toute une série d'autres monuments : plusieurs pyxides, parmi lesquelles on peut citer celle du Musée Britannique représentant des épisodes de la vie de saint Ménas (ancienne pyxide Nesbitt), dont la provenance est sûrement égyptienne et qui date du vi^e siècle, une autre également du British

1. Molinier, *loc. cit.*, 69.

Museum, de même date et de même origine ¹, représentant des scènes de l'histoire de Daniel, la pyxide de la collection Ficdor, celles du Musée national de Florence (fig. 150) et de l'église de la Voûte-Chilhac, et surtout ces diptyques à cinq compartiments



Fig. 151. — Plaque d'ivoire, dite de Murano (Musée de Ravenne).

conservés à Paris (Bibl. Nationale, évangélique de Saint-Lupicin), à Berlin et à Etschmiadzin ². On a cru parfois que ces monuments étaient l'œuvre d'un atelier ravennate : on s'accorde aujourd'hui, après une étude plus attentive du style et de l'iconographie, à en recon-

1. Dalton, *Catalogue of the early christian antiquities of the British Museum*, Londres, 1901, et le catalogue des ivoires cité plus haut.

2. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I), Vienne, 1892 ; Ainalof, *Orig.* ; Strzygowski, *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, 1898).

naître l'origine syro-égyptienne. L'ornementation pittoresque y tient moins de place peut-être que dans le siège de Maximien. Mais les figures représentent le même type trapu et robuste si caractéristique dans la chaire de Ravenne; un goût semblable des personnifications s'y manifeste; enfin, la composition des scènes évangéliques y apparaît presque identique. Ce n'est point sans quelque apparence de raison qu'Ainalof rapporte à la même école l'ivoire Barberini qui rappelle, en effet, le style des diptyques à cinq compartiments. Il y faut rattacher en outre le diptyque de Tongres, si semblable aux bas-reliefs de la chaire de Maximien et le beau diptyque de Berlin représentant la Vierge et le Christ.

*Diptyque de Ravenne*¹. — Tandis que ce groupe de monuments se rattache plutôt à l'Égypte, à une Égypte déjà fort pénétrée au reste d'influences syriennes, une autre série de monuments appartient à une autre école, plus purement orientale encore. Le monument le plus remarquable de ce groupe est le diptyque de Ravenne, jadis conservé à Murano (fig. 151), et dont l'autre feuillet, dispersé entre plusieurs collections privées (Stroganof, Crawford, etc.), a été récemment reconstitué. Autour du Christ trônant, de la Vierge accueillant les mages, se disposent des épisodes de l'enfance et des miracles du Christ et des scènes symboliques empruntées à l'art chrétien primitif: audessus, deux anges volants portent un médaillon. La disposition générale rappelle donc celle des diptyques à cinq compartiments; mais le style est tout autre. Les figures sont sèches et anguleuses, les têtes petites, les membres grêles; les yeux levés, les regards aigus rappellent l'art des manuscrits syriaques. Certains traits sont visiblement même empruntés à l'art persan. Les autres monuments de la même série (peigne d'Antinoé², pyxide Basilewski, pyxides du Vatican, de Werden, de Rouen, du musée de Cluny; volet de triptyque de la collection Golenischeff, feuillet de diptyque du British Museum représentant l'Adoration des mages)³ offrent des caractères semblables. Le choix des sujets, empruntés pour la plupart aux évangiles apocryphes, fait penser à une influence palestinienne; le caractère monumental de certaines représentations, par exemple la Vierge trônant de la

1. Ainalof, *Un morceau du diptyque de Ravenne dans la collection du comte Stroganof* (Viz. Vrem., IV, 1897); *Un morceau du diptyque de Ravenne dans la collection du comte Crawford* (Viz. Vrem., V, 1898); Strzygowski, *Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano* (BZ., VIII, 1899).

2. Strzygowski, *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, 1898).

3. Dalton, *Catal. of the ivory carvings*, n° 14. L'autre feuillet, où sont figurés le Christ et les apôtres Pierre et Paul, est dans la collection Martin Le Roy.

plaque Crawford, rappelle les tendances de l'art syrien. Sans doute, dans l'ornementation, dans le costume, dans la physionomie générale, subsiste quelque chose de la plastique antique : mais l'influence orientale y est plus fortement accusée que dans les monuments qui se groupent autour de la chaire de Maximien. A la tradition hellénistique pénétrée d'éléments syriens, succède ici un art d'origine exclu-



Fig. 152. — Ivoire du trésor de Trèves (Phot. communiquée par M. Millet).

sivement syrienne et palestinienne, et en contact très proche avec l'art persan. Et l'on voit assez mal pourquoi Strzygowski attribue à un atelier de la Haute-Égypte le diptyque de Ravenne.

Ainsi, en face des œuvres où survit la tradition classique, l'art du VI^e siècle a produit toute une série de monuments où apparaît nettement l'influence orientale. D'autres ouvrages encore attestent la puissante action de cet art syro-alexandrin. Il suffira de nommer la plaquette du trésor de Trèves (fig. 152), où Strzygowski a ingénieusement reconnu la représentation d'une translation de reliques qui eut lieu à Constantinople en 552, et où apparaît le lien étroit qui unissait la capitale même à la grande ville égyptienne¹. On citera pareillement les curieuses plaques qui décoraient la chaire dite de Saint-Marct jadis conservée à Grado, et aujourd'hui à Milan. Le développement des architectures dans le haut de la composition y est une preuve remarquable d'origine égyptienne².

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 85 suiv.

2. Graeven, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis* (RQ, 1899).

Caractères généraux de l'ivoirerie byzantine au VI^e siècle. — Si l'on essaie, de l'étude que nous avons faite de ces monuments, de dégager les traits caractéristiques de l'ivoirerie byzantine au VI^e siècle, un fait frappe tout d'abord, c'est la parenté générale qu'ils offrent tous. Malgré les différences de technique et d'inspiration, tous procèdent plus ou moins de la tradition hellénistique; tous ont conservé certains traits de l'art alexandrin, le goût du pittoresque, le caractère antique de la plastique. Mais, en dépit de ces survivances classiques, il est visible — et c'est le second point — que ce style hellénistique se modifie profondément sous l'influence du goût oriental. Les types perdent l'aspect antique, les proportions classiques s'altèrent; les mouvements, la démarche rappellent les formes de l'art assyrien et de l'art persan; les libres allures hellénistiques se raidissent, les formes deviennent plus sèches et plus anguleuses. Enfin, le relief s'aplatit, la science du raccourci se perd, la perspective déformée est appliquée à rebours. Sans doute, dans quelques belles œuvres, subsiste la fraîcheur du style antique; au total pourtant, des signes de décadence apparaissent, due à l'introduction dans l'art byzantin du style syrien et du style persan. Jusque dans la capitale, ces influences syro-alexandrines se manifestent. Dans les monuments qui semblent le plus certainement exécutés à Constantinople, dans ces diptyques de consuls et de fonctionnaires si nombreux au VI^e siècle, on sent l'action des éléments orientaux. Le beau diptyque d'Aréobinde offre une décoration toute semblable à celle de la chaire de Maximien¹; le feuillet de Trèves a des origines alexandrines. Sous l'influence des artistes syriens et persans, dont Ainalof signale la présence dans la capitale, Constantinople a adopté et consacré le style nouveau, et entre les mains des maîtres de génie qu'a produits le VI^e siècle, lui a donné, ici comme partout, sa forme définitive.

1. Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire conservée au musée du Louvre* (Gaz. archéol., 1884).

CHAPITRE VII

L'ORFÈVRENERIE ET LES ARTS DU MÉTAL

Les origines de l'émaillerie cloisonnée. L'orfèvrerie. Ateliers de Constantinople. Ateliers syro-égyptiens. Ampoules de Monza. Trésors de Kerynia. Vase d'Émèse. Vogue de l'orfèvrerie syrienne. Bijoux.

Le goût du luxe, qui caractérise la société byzantine du vi^e siècle, se manifeste tout particulièrement dans la place faite au travail des métaux¹. L'orfèvrerie, déjà protégée par Constantin, devient alors une des branches les plus importantes de l'art byzantin. On a vu précédemment quelle place elle occupait dans la décoration de Sainte-Sophie, et décrit l'ambon avec son dôme couvert de plaques d'or, l'iconostase avec ses figures d'argent ciselé, le merveilleux autel surtout, tout éblouissant de pierreries et d'émaux et qui, selon l'expression d'un poète du temps, « scintillait de couleurs variées, tantôt reflétant l'éclat de l'or et de l'argent, tantôt brillant comme le saphir, et lançait des rayons multiples, suivant la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toutes sortes dont il est composé. » « Il était, dit le chroniqueur Cedrenus (éd. Bonn, I, 677), en or, en argent, en pierres de tout genre, en métaux. Justinien y rassembla beaucoup de matières précieuses; il fit fondre celles qui étaient fusibles, il les réunit aux solides. » Nicéas ajoute que l'autel était composé de diverses matières précieuses assemblées au feu, et réunies en une seule masse de diverses couleurs, et d'une beauté parfaite.

*Les origines de l'émaillerie cloisonnée*². — Sous l'imprécision de ces termes, il semble bien qu'on doive reconnaître un premier essai d'émaillerie (probablement de l'émail champlevé), et il est vraisemblable que, dès ce moment les Byzantins connaissaient la technique savante de cet art luxueux, qui devait plus tard, à partir du

1. Pour l'ensemble du chapitre, Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, *l'Orfèvrerie*, Paris, 1901-

2. Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris, 1877; Kondakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892.

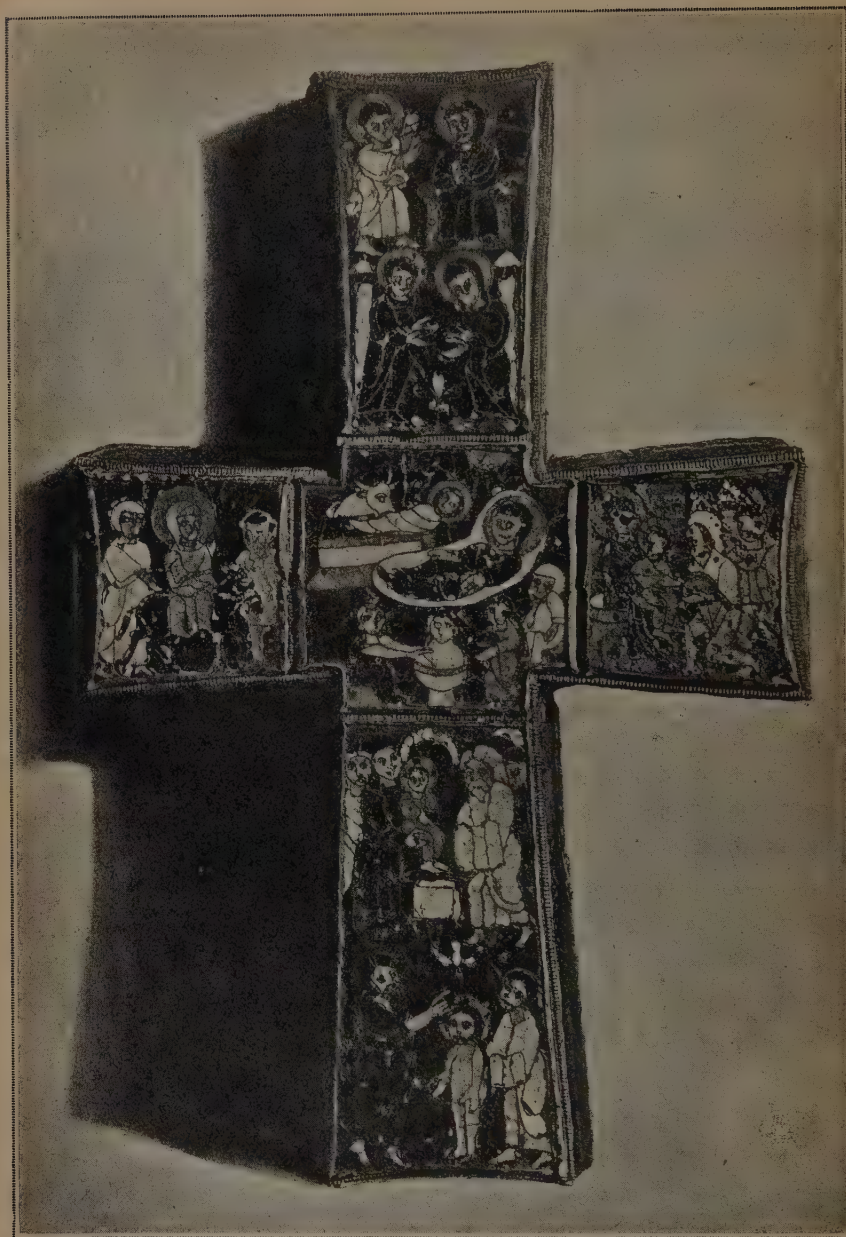


Fig. 153. — Croix d'émail cloisonné (trésor du Sancta Sanctorum à Rome).
d'après Lauer, *Mon. Piot*, t. XV.

ix^e siècle, prendre chez eux un si magnifique développement. Dès le vi^e siècle, quelques monuments laissent supposer en effet qu'aux procédés du travail en relief les orfèvres byzantins, suivant la tendance générale de l'époque, substituaient volontiers la polychromie. La croix du trésor de Monza, donnée en 603 par Grégoire le Grand au roi Adaloald, montre la Crucifixion dessinée en nielles sur une feuille d'or. L'encolpion de la comtesse Dzyalinska, qui, d'après Molinier, date du vi^e siècle, offre, dans une enveloppe d'or niellé, une croix cloisonnée de verroteries rouges et vertes. Ce procédé menait directement à l'émail. Et en effet le reliquaire de Sainte-Croix de Poitiers, envoyé par l'empereur Justin II à sainte Radegonde, avait, à en juger par le dessin qui nous reste de ce monument aujourd'hui perdu, une décoration faite de verroteries et d'émaux cloisonnés. Enfin une croix d'émail cloisonné, récemment retrouvée au trésor du Sancta Sanctorum ¹ (fig. 153) et qu'on attribue à la fin du v^e ou au début du vi^e siècle, est décorée, non plus seulement d'ornements, mais de scènes évangéliques exécutées au moyen de pâtes translucides séparées par des cloisons d'or. Malgré les imperfections du dessin, l'ensemble de ce monument est des plus harmonieux. Les têtes sont assez expressives, la gamme des couleurs heureusement variée. L'émail à ce coloris rouge vineux, qui semble caractéristique des émaux byzantins. Tout ceci donne donc à croire que les artistes byzantins connaissaient dès cette époque, non seulement l'émail champlévé de caractère antique, tel qu'il paraît avoir été employé dans l'autel de Sainte-Sophie, mais qu'ils avaient emprunté à la Perse, plus tôt que ne le pense Kondakof, la technique de l'émaillerie cloisonnée, où ils devaient plus tard exceller.

L'orfèvrerie. — Le même luxe, et plus somptueux encore, se rencontrait dans les objets d'orfèvrerie de destination profane. Le trône de Justinien, dressé dans la salle du palais qu'on appelait le grand *Consistorium*, était tout constellé de pierreries et d'or ; une coupole d'or le surmontait, portée par quatre colonnes ; deux Victoires aux ailes éployées le flanquaient, qui tenaient en main des couronnes de lauriers. Pareillement, avec l'or recueilli dans le trésor des rois vandales, Justinien avait fait exécuter tout un somptueux service de table, des plats où, parmi les bas-reliefs racontant les victoires du règne, était ciselée l'image de l'empereur, des vases pré-

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906) ; Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum*, Fribourg, 1908.

cieux étincelants de pierreries. Il est aussi fréquemment question des statues d'argent et d'or élevées en l'honneur des empereurs. Et comme enfin la même splendeur se rencontrait dans les pièces du mobilier ecclésiastique, croix, patènes, calices, etc., les « argen-



Fig. 154. — Disque d'argent trouvé à Kertch et représentant un empereur du vi^e siècle.

tiers » tenaient dans le monde byzantin une place considérable, qu'attestent les mentions fréquentes faites de leur corporation ¹.

Ateliers de Constantinople. — Malheureusement, en dehors des pièces émaillées mentionnées déjà, il ne nous reste, pour le vi^e siècle, qu'un bien petit nombre d'ouvrages de cette orfèvrerie. Il faut

1. Cf. sur les objets mentionnés et sur l'activité des ateliers de Constantinople aux v^e et vi^e siècles, Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, 18-48.

citer en particulier le bouclier de Justinien, trouvé à Kertch ¹, (fig. 154) où, sur le fond d'argent du disque, se détache, non plus en relief, mais simplement dessinée à la pointe et dorée, la



Fig. 155. — Croix de Justin II (Basilique de Saint-Pierre à Rome).

figure d'un empereur à cheval, vêtu à la mode barbare qui avait pénétré à la cour byzantine, suivi d'un garde du corps et précédé d'une Victoire : exemple remarquable de l'évolution qui, à la tech-

1. Strzygowski et Pokrovskij, *Der Silberschild aus Kertch* (Matériaux pour l'archéologie russe, n° 8), Pétersbourg, 1892.

nique du modelé, telle qu'elle se rencontrait encore dans les boucliers du iv^e et du v^e siècle, tendait à substituer le fond plat à dessin polychrome¹. Les procédés du repoussé se conservaient au contraire dans le beau médaillon d'or que possédait le Cabinet des médailles, et qui fut volé et fondu en 1831 : on voit d'après le moulage que garde le British Museum qu'on y avait représenté en relief, d'un côté, le portrait

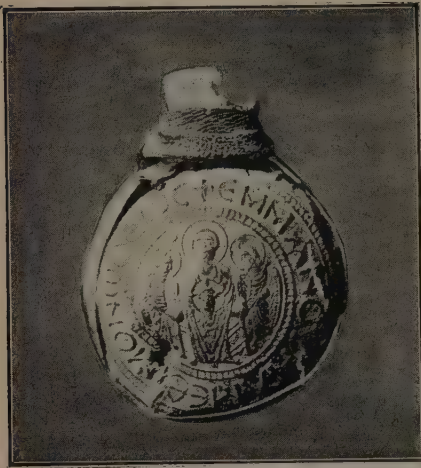


Fig. 156. — Ampoule de Monza.

de Justinien, de l'autre, l'image de l'empereur à cheval, précédé d'une Victoire². Du vi^e siècle également date la célèbre croix en argent doré du trésor de Saint-Pierre, qui fut donnée par l'empereur Justin II³ (fig. 155) : elle est ornée, sur une de ses faces, de pierres serties qui décorent les bords des bras de la croix ; sur l'autre, entre des ornements de feuillage, cinq médaillons travaillés au repoussé représentent l'Agneau, le Christ, l'empereur et l'impératrice. Ces trois

ouvrages semblent devoir être attribués à l'école d'art qui fleurissait à Constantinople.

Ateliers syro-égyptiens. — Des monuments plus nombreux sont d'une autre origine : ils attestent l'activité, l'habileté et la vogue des ateliers syriens et égyptiens du vi^e siècle.

Ampoules de Monza. — Je n'insisterai pas sur quelques petits médaillons d'or, trouvés pour une part en Cilicie, conservés aux musées de Constantinople, du Vatican, de Catanzaro, de Reggio, et où, sur la mince feuille d'or, l'artiste a repoussé des scènes

1. Il faut rapprocher de ce monument le bouclier de Pérouse, aujourd'hui perdu, mais qui était du même temps, et où on voyait un captif derrière un guerrier à cheval (Venturi, *Storia*, I, 546 et suiv.).

2. Diehl, *Justinien* ; Babelon, *Justinien et Bélisaire* (Mém. de la Soc. des Antiquaires, t. 57).

3. De Waal, *Die antiken Reliquiare der Peterskirche* (RQ, 1893). Delbrück, *loc. cit.*, veut reconnaître Justin I dans la figure de l'empereur.

évangéliques ¹. Mais il faut signaler tout particulièrement les curieuses ampoules d'argent, que possède le trésor de Monza ². Ce sont de petits flacons ronds et plats, qui, comme l'indiquent les inscriptions grecques qui y sont frappées, contenaient de l'huile de la lampe allumée au Saint Sépulcre ou de la terre des lieux saints. Les pèlerins les rapportaient en souvenir de la Palestine, et c'est ainsi que celles de Monza vinrent, vers l'an 600, de Rome à Milan, pour être offertes à la reine Théodelinde. La date et la provenance de ces petits monuments sont donc également certaines : et c'est ce qui donne à la décoration dont ils sont ornés un intérêt tout particulier.

Sur le disque bombé des ampoules, on a, souvent à l'aide d'un même timbre, frappé certains sujets évangéliques. Selon la grandeur du flacon, tantôt plusieurs épisodes sont juxtaposés (fig. 157), tantôt un seul est représenté, et plus simple (fig. 156). Mais toutes



Fig. 157. — Ampoule de Monza.

les ampoules offrent dans l'exécution, dans les formes, dans le style, une unité si parfaite qu'elles sont certainement l'œuvre d'un même atelier. Les motifs représentés ne sont pas bien nombreux, et le même poinçon a visiblement servi pour plusieurs ampoules : mais ce qui en fait l'intérêt, c'est que ces représentations sont incontestablement inspirées des compositions monumentales, fresques ou mosaïques, qui décoraient certaines églises célèbres de Jérusalem, de Bethléem ou de Nazareth. Ainalof a fort bien montré qu'au fronton extérieur de la basilique de Bethléem une mosaïque représentait l'Adoration des Mages, et que c'est là que les fabricants des ampoules ont cherché le modèle de leur composition : ce sujet

1. Strzygowski, *Zwei Goldenkolpien aus Adana* (Byz. Denkmäler, I).

2. Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza* (Bull. monumental, 1883), et surtout Ainalof, *Orig.*, 168-190.

apparaît, en effet, trois fois répété, sur les flacons de Monza et toujours de façon identique, ce qui indique bien un prototype unique. De même, la Crucifixion, curieusement figurée par une croix nue que domine le buste du Christ, flanqué du soleil et de la lune, semble copiée d'après la mosaïque qui décorait l'abside du martyrium à Jérusalem et montre les scrupules qu'éprouva long-



Fig. 158. — Plats d'argent de Chypre (British Museum), d'après Dalton. *Catalogue of the christian antiquities.*

temps l'art chrétien à représenter dans sa réalité le drame du Calvaire. La disposition de l'Ascension atteste pareillement qu'elle est la reproduction de quelque grande composition monumentale. Sur d'autres ampoules enfin on voit une image de la Vierge, copie probable de quelque icône célèbre de la Mère de Dieu. Évidemment ces reproductions assez grossières ne donnent qu'une idée lointaine des originaux dont elles se sont inspirées ; pourtant ces petits objets, en se répandant dans tout le monde chrétien, ont propagé au loin les types de l'iconographie palestinienne.

Trésors de Kerynia ¹. — C'est aux ateliers d'orfèvres de Syrie

1. Dalton, *A byz. silver treasure from the district of Kerynia* (*Archaeologia*, t. 57, 1) ; *A second treasure from Cyprus* (*BZ*, XV, 1906), et *Catalogue of the early christ. antiquities of the British Museum* ; cf. l'art. de Sambon dans le *Musée*, avril 1906 et les deux autres articles de Dalton, *Archaeologia*, t. 60, I et *Burlington Magazine*, t. X (1907), p. 355. On trouvera d'admirables reproductions des objets appartenant à la collection Morgan dans le beau catalogue publié par les soins du possesseur.

qu'il faut également attribuer les précieux objets trouvés dans les deux trésors de Kerynia, en Chypre, et que se partagent le Musée britannique, celui de Chypre et la collection Pierpont Morgan. Ce sont surtout de grands plats d'argent, les uns tra-



Fig. 159. — Mariage de David. Plat d'argent de Chypre (Musée de Nicosie).

vailés en relief, les autres partiellement ornés de nielles ; ces derniers portent au centre, inscrits dans une bande décorative fort élégante, tantôt une croix, tantôt un monogramme, tantôt une figure de saint (fig. 158). L'autre série, infiniment plus remarquable, comprend neuf plats représentant des épisodes de l'histoire de David. Sur les plus petits (0,14 de diamètre) on retrouve, dans les paysages qui occupent le fond de la composition, dans la façon dont les épisodes sont traités comme des scènes de genre,

chasses et bergeries, dans l'attitude des personnages, le souvenir de la tradition alexandrine et du style pittoresque hellénistique. Les grands disques au contraire (quatre de 0,27 de diamètre) offrent des compositions plus solennelles et plus graves qui procèdent du style monumental (fig. 159) ; les personnages y sont symétriquement groupés devant une construction à arcade centrale soutenue par quatre colonnes, qui rappelle le fond du bouclier de Théodose, à Madrid ; et comme dans ce monument, à l'exergue inférieur, des motifs allégoriques, de style antique, figurent divers objets en harmonie avec le sujet représenté. Dans les costumes, apparaît le même mélange caractéristique de personnages vêtus à la mode byzantine et de figures encore tout antiques. On verra plus loin le vif intérêt qu'offrent ces monuments pour l'histoire de l'iconographie byzantine, et ce qu'ils apprennent sur les origines de l'illustration du Psautier. Ils ne sont pas moins remarquables par la valeur artistique, par la beauté de la composition, par l'élégance harmonieuse des figures. Ce sont assurément, parmi les monuments connus de cette époque, les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie byzantine, et il y a tout lieu de les attribuer à un atelier syrien, et de les dater du *vi*^e siècle.

Vase d'Émèse. — Le Musée britannique possède, provenant du même trésor, des cuillers oblongues en argent, où courent des animaux, lions, chevaux, lièvres, griffons, et un encensoir hexagonal en argent, que décorent les figures en relief du Christ, de la Vierge et de quatre apôtres ¹. Par les types iconographiques comme par le style de la décoration, ce petit objet est étroitement apparenté à un vase d'argent, provenant d'Émèse, que conserve le Louvre, et qui date du *vi*^e siècle ². Sur la zone médiane de ce vase, une bande circulaire enferme une série de médaillons représentant le Christ et des saints, et la même ornementation se rencontre dans un reliquaire d'argent trouvé à Sébastopol et conservé au musée de l'Ermitage, dans un coffret d'argent du trésor du Sancta Sanctorum et dans la pyxide dite de Grado ³. Sur tous ces monuments, la décoration est constituée par des médaillons représentant en buste le Christ et des saints ; en outre les torsades

1. Dalton, *Catalogue*, n° 399.

2. H. de Villefosse, communication dans *Bull. de la Société des Antiquaires*, 1892.

3. *CR. de la Commission imp. archéologique*, 1897 ; Garrucci, *Storia*, VI, pl. 436 ; Lauer, *loc. cit.*, 71.

et les ornements qui encadrent ces médaillons présentent sur ces divers objets une telle analogie de style, qu'on doit, sans nul doute, les attribuer tous à la même date, le VI^e siècle, et au même pays d'origine, la Syrie, que le vase d'Émèse.

Enfin, de ce groupe de monuments on peut rapprocher plusieurs autres ouvrages, la célèbre *capsella* d'argent trouvée à Henchir-Zirara, en Afrique, aujourd'hui au Vatican, que de Rossi datait du



Fig. 160. — Plat en argent trouvé en Sibérie (collection Stroganof à Rome).

commencement du V^e siècle, mais qui semble un peu plus moderne, et la *capsella* de Brivio, au Louvre, qui est du même temps¹. La décoration, constituée par des scènes évangéliques de caractère symbolique, est un peu différente ; mais le détail de l'ornementation, la torsade en forme d'épi, le style et les caractères généraux des scènes représentées attestent une évidente parenté

1. De Rossi, *La capsella argentea africana*, Rome, 1889 ; Lauer, *La capsella de Brivio* (Mon. Piot, XIII, 1907).

avec le vase d'Émèse. Il faut enfin rattacher au même groupe le calice de la collection Tyler provenant de Syrie, et dont une inscription forme le seul décor, et surtout deux patènes d'argent, sur lesquelles est représentée la Communion des apôtres. La première, trouvée à Riha sur l'Oronte, et qui fait partie de la collection Kalebdjian, est du ^{vi} siècle, et si l'exécution en est assez grossière et rude, elle est remarquable par ailleurs par le vigoureux réalisme des figures ¹. L'autre, découverte à Stûma, près d'Alep, et qui est aujourd'hui au musée de Constantinople, date de la première moitié du ^{vii} siècle et dans sa technique maladroite elle montre la fin d'une grande tradition d'art ². Quoique trouvés en des points fort éloignés les uns des autres, tous ces objets dérivent d'un foyer commun d'inspiration artistique : ils ont été fabriqués dans une région unique, certainement orientale, très vraisemblablement syrienne et ils permettent, par leur technique et leur style, d'entrevoir quelque chose des traditions artistiques des ateliers d'Antioche. Un des traits les plus caractéristiques de cet art paraît être le constant souci et la recherche minutieuse de la vérité ; on y observe, comme dans toutes les œuvres qui semblent d'origine syrienne, un accent de réalisme qui se marque dans le goût du portrait, dans la poursuite de l'expression individuelle. Et si ces ateliers assurément n'ont point été les seuls qui aient existé dans l'Orient chrétien, ils ont en tout cas exercé une large influence et contribué à donner à l'art des directions nouvelles ³.

Vogue de l'orfèvrerie syrienne. — Facilement transportables, ces ouvrages d'art se sont répandus sans peine en Afrique ou en Italie, de même que la vogue de l'argenterie syrienne en portait vers le même temps les produits jusqu'au centre de l'Asie. C'est en Mésopotamie qu'a été ciselé le célèbre plat d'argent de la col-

1. Bréhier, *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche*, (Gazette des Beaux-Arts, 1920, I, p. 175-196).

2. Ebersolt, *Le trésor de Stûma au musée de Constantinople* (R. A., 1911, I).

3. Outre l'article cité de Bréhier, cf. Diehl, *L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne* (Syria, 1921). Du fameux calice Kouchakji, trouvé en 1910 à Antioche, il n'y a pas lieu de parler ici. Cette très belle pièce, où, au milieu de frondaisons de vigne, des figures, d'un accent très individuel, représentent le Christ et les apôtres, est attribuée par Eisen au premier siècle ; mais elle semble plutôt du ⁱⁱⁱ ou de la première moitié du ^{iv} siècle, et peut-être même est-elle postérieure. Cf. Volbach, *Der Silberschatz von Antiochia* (Zeitschr. f. bild. Kunst, t. 32 (1921), et surtout le grand ouvrage de luxe publié récemment par Eisen, *The great chalice of Antioch*, 2 vol., New-York, 1923.

lection Stroganof (vi^e siècle) (fig. 160), découvert en Sibérie, et où sont représentés en repoussé, avec un goût qui rappelle l'art hellénistique, deux anges debout aux côtés d'une croix. Un autre plat à inscriptions syriaques, de même date, trouvé dans la région de Perm, montre des sujets empruntés aux ampoules palestiniennes (Ascension, Crucifixion, Résurrection), mais modifiés selon les procédés et le style de l'art sassanide¹. De tels faits attestent à la fois la notoriété dont jouissaient les ateliers d'orfèvrerie syriens, et expliquent — chose importante pour l'histoire de l'iconographie — comment se propagèrent à travers le monde chrétien les compositions monumentales créées en Syrie et en Palestine.

Bijoux. — Plusieurs musées ou collections particulières possèdent enfin des bijoux précieux du v^e et du vi^e siècle. Le Musée britannique conserve un certain nombre de bagues en or, cachets ou bagues de mariage, portant des monogrammes ou des figures de saints² ; quelques-unes, qu'on date du v^e siècle, sont formées d'une série de médaillons représentant des saints ou portant des bustes alternés d'hommes et de femmes exécutés en nielles (n^{os} 190, 207). Un beau bracelet d'or (n^o 279), de provenance syrienne, est orné d'un médaillon figurant la Vierge orante, tandis que sur le cercle des oiseaux, cygnes et perdrix, sont représentés parmi des rinceaux. Au musée de l'Ermitage, parmi les objets provenant du trésor de Mersina, on signalera un collier d'or, formé de vingt médaillons décorés des deux bustes d'un empereur et d'une impératrice (Justin II et Sophie ?), et auquel est suspendue une plaque d'or repoussée montrant, entre deux figures allégoriques, un triomphateur en costume antique³. Mais ici encore la série la plus remarquable a été fournie par le trésor découvert en 1902 à Kerynia de Chypre⁴. On notera particulièrement une ceinture formée de seize médaillons d'or, dont les quatre plus grands, représentant un basileus sur un quadrigé, sont au nom de l'empereur Maurice Tibère (582-602), des bracelets d'or richement décorés de rinceaux de vigne, un collier d'or formé de feuilles ajourées auquel sont sus-

1. Chvolson, Pokrovskij et Smirnof, *Un plat d'argent syrien trouvé dans le gouvernement de Perm* (Matériaux pour l'archéologie russe, n^o 22). Pétersbourg, 1899 (russe) ; Stassof, *Un plat d'argent oriental à l'Ermitage*, y voit au contraire un travail turc du xiii^e ou xiv^e siècle. Cf. Smirnof, *Argenterie orientale*, Pétersbourg, 1909.

2. Dalton, *Catalogue*.

3. Kondakof, *Trésors russes*, Pétersbourg.

4. Sambon, *loc. cit.*

pendus une croix et six pendentifs en forme de disques ou de feuilles, un autre collier d'or enfin, avec croix à dessins estampés et dix pendentifs en forme de vases ou d'amandes. Tous ces objets, que possède la collection Morgan, sont travaillés au repoussé, et certaines de leurs formes attestent des influences orientales. On en doit rapprocher le riche trésor découvert en Égypte vers 1909 et dont les objets sont partagés entre les collections Morgan, Freer à Detroit, et von Gams à Francfort ¹. Il comprend des pectoraux d'or, composés de grands médaillons à effigies impériales ou à représentations évangéliques et de monnaies serties dans une somptueuse monture d'or, et dont les plus récentes sont au nom de Justinien, de Justin II, de Tibère et de Maurice ; on y trouve en outre des colliers formés de plaques d'or travaillées à jour et enrichies de pierreries et de perles, et d'autres constitués par des médaillons d'or ajourés ; puis ce sont des médaillons plus petits, où des monnaies de Justinien et de Justin II sont enchâssées dans une large bordure d'or et qui semblent provenir d'une ceinture, des bracelets décorés de médaillons d'or ou de pierres précieuses, des boucles d'oreilles, etc. La plupart de ces pièces, dont la technique rappelle plus d'une fois le trésor de Kerynia, datent de la seconde moitié du VI^e siècle et elles sont fort remarquables par l'élégance de leur décoration. Ici encore il y a lieu de penser que toutes ces pièces d'orfèvrerie ont une origine commune, que l'on cherche soit en Syrie, soit en Égypte, soit en Cilicie. En tout cas ces ouvrages d'art portent la marque évidente de l'Orient hellénistique, et ils montrent quel était au VI^e siècle l'éclat de l'orfèvrerie byzantine.

1. Dennison, *A gold treasure of the late roman period*, New-York, 1918.

CHAPITRE VIII

LA FORMATION DE L'ICONOGRAPHIE

I. Les arts mineurs et l'art monumental. Rôle de l'art industriel dans la formation de l'iconographie. — II. Les origines et l'évolution de l'iconographie. Les origines palestiniennes. Les éléments nouveaux de l'iconographie. Les compositions. Les types. Le Christ. La Vierge. Prophètes et apôtres. — III. Caractère de l'iconographie. Son immobilité. L'art byzantin du vi^e siècle.

I

Les arts mineurs et l'art monumental. — Les monuments des arts mineurs, qui ont été étudiés dans les précédents chapitres, ne méritent pas seulement l'attention pour leur valeur artistique propre. Ils offrent encore un autre intérêt. On a plus d'une fois déjà signalé au passage les rapports étroits qui existent entre ces miniatures, ces étoffes, ces ivoires, ces orfèvreries, et les grandes œuvres de l'art monumental, et montré quelle puissante influence ces dernières ont fréquemment exercée sur la composition et le style des produits de l'art industriel. Il suffira de rappeler, par exemple, que plusieurs des miniatures du Rossanensis, du Cosmas, de l'évangélaire d'Etschmiadzin, semblent visiblement inspirées de mosaïques ou de fresques, que les ampoules de Monza, comme les miniatures des évangiles syriaques, reproduisent assez fidèlement les mosaïques ou les fresques des sanctuaires célèbres de la Palestine, que les ivoires, plus encore peut-être au xi^e siècle qu'au vi^e, empruntèrent plus d'une fois des modèles à la peinture et à la mosaïque. Inversement, on le verra, la miniature a fourni parfois des modèles à la mosaïque. Un manuscrit des Actes des Conciles a sans doute inspiré la décoration de la basilique de Bethléem ; un rouleau évangélique a peut-être donné l'idée des compositions qui se déroulent en frise aux parois de la Métropole de Mistra ; la Bible de Cotton enfin a certainement servi de modèle au mosaïste qui décora les coupoles du narthex de Saint-Marc. De tout cela il résulte qu'entre les créations de l'art monumental et les

ouvrages des arts mineurs il existe une parenté étroite et incontestable ; et c'est là un fait qui est gros de conséquences.

Rôle de l'art industriel dans la formation de l'iconographie.
 — Tous ces petits objets mobiles, manuscrits, étoffes, ivoires, ampoules de métal, ont propagé, en effet, par tout le monde chrétien, et au delà même, les types de l'iconographie fixés par l'art monumental. De cette diffusion un exemple précis et frappant est fourni par les célèbres ampoules palestiniennes de Monza : copies assez fidèles des mosaïques ou des fresques qui décoraient les sanctuaires de la Terre-Sainte, elles ont porté ces compositions non seulement dans toute la Syrie, mais bien au delà, aussi bien dans l'Occident chrétien que dans les communautés lointaines de la Mésopotamie et de la Perse : l'art sassanide même y a trouvé des inspirations, comme l'atteste par exemple la patène décorée de thèmes palestiniens, qui a été retrouvée dans la région de Perm. Or le rôle que nous pouvons avec certitude attribuer aux ampoules de Monza, bien d'autres monuments semblables l'ont pareillement rempli : ils ont transmis à travers le monde certaines formes d'art, certains modèles de compositions ; et par là ils ont contribué à la fois à la formation et à la diffusion d'une iconographie nouvelle. Et naturellement alors une question se pose, qui est essentielle. Où ce sont constituées d'abord ces compositions chrétiennes qui désormais vont devenir classiques, et quels éléments nouveaux y vont apparaître au v^e et au vi^e siècle ?

II

LES ORIGINES ET L'ÉVOLUTION DE L'ICONOGRAPHIE

Les origines palestiniennes ¹. — Les recherches récentes, celles d'Ainalof et de Millet en particulier, ont démontré qu'il faut chercher en Palestine et en Syrie une des origines principales de cette iconographie nouvelle. C'est dans les sanctuaires élevés au iv^e siècle à Jérusalem et autour des lieux saints que se créèrent dès ce moment quelques-unes des plus anciennes compositions évangéliques, illustrant les épisodes fameux de la vie et de la mort du Sauveur. C'est de là, grâce à la vénération universelle qu'inspiraient ces souvenirs sacrés, qu'elles se répandirent naturellement

1. Ainalof, *Origines* ; Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*.

dans toute la chrétienté, par l'intermédiaire des pèlerins qui affluaient en foule dans la Terre-Sainte. Des exemples précis attestent cette influence de la Palestine. Elle se manifeste dans la prédilection avec laquelle l'art chrétien reproduisit les monuments de Jérusalem, Saint-Sépulcre et croix du Golgotha, escalier et autel du sacrifice d'Abraham que les visiteurs rencontraient au pied du Calvaire, grotte et crèche de Bethléem, etc. ; elle apparaît également dans la place que cet art fit aux légendes paléstiennes. Et cela se conçoit aisément. Le grand élan de piété qui entraînait les foules vers les lieux saints leur en rendait également chers les souvenirs : les pèlerins s'efforçaient de rapporter et de faire reproduire l'image des compositions illustres qui, aux sanctuaires fameux du christianisme, au tombeau des martyrs célèbres, avaient frappé leurs yeux et enflammé leur dévotion. Ainsi se constitua naturellement la base de l'iconographie.

Les éléments nouveaux de l'iconographie. — Certaines scènes de l'Ancien Testament avaient de bonne heure trouvé dans l'art des Catacombes une forme à peu près définitive : tels le sacrifice ou la philoxénie d'Abraham, les enfants dans la fournaise ou Daniel parmi les lions. L'art nouveau les conserva sans y changer rien, sans se préoccuper non plus de développer beaucoup le cycle de ces compositions ; tout au plus fit-il assez largement place aux épisodes de l'histoire de Joseph ou de celle de Josué, et à quelques scènes de l'histoire de Moïse. Au contraire il s'appliqua avec une ardeur passionnée à retracer les multiples épisodes du cycle évangélique¹. Dès la fin du iv^e siècle et dans le courant du v^e, l'histoire évangélique tout entière fut mise en images. Sous l'influence des Pères de l'Église, des exégètes qui expliquaient et commentaient les récits de l'Évangile, une iconographie se constitua, à Alexandrie aussi bien qu'à Antioche, et selon l'endroit où elle se créa, elle s'inspira davantage, en Égypte, de la tradition hellénistique, en Syrie, de la tradition orientale. Dès ce moment, et à côté des inspirations qu'on chercha dans les évangiles canoniques, il faut noter qu'on fit plus d'un emprunt à ces évangiles apocryphes, qui plus tard fourniront tant de thèmes à l'art chrétien. En étudiant les ivoires de la chaire de Maximien ou le diptyque de Ravenne, Ainalof a reconnu toute une série de détails qui tous

1. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, Tours, 1874 ; Pokrowskij, *l'Évangile*, Pétersbourg, 1892 ; Millet, ouvrage cité.

viennent des apocryphes : tels, dans l'épisode de l'Annonciation, la Vierge filant ; dans la Nativité du Christ, la sage-femme Salomé ; dans le voyage à Bethléem, l'ange conduisant l'âne, ou encore l'épreuve par l'eau imposée à la Vierge ¹. Pareillement, dans le manuscrit de Rossano, les deux épisodes du Jugement de Pilate et du peuple réclamant la mort du Christ (fig. 127 et 128) doivent leur origine aux apocryphes, *Évangile de Nicodème* et *Actes de Pilate*.

Les compositions. — Ainsi se constituèrent de larges cycles de compositions jusqu'alors inconnues. Dès la fin du v^e siècle, les épisodes de la Passion du Christ étaient fréquemment représentés, comme l'atteste un curieux passage de Léontios de Neapolis : « C'est par amour pour Dieu que nous représentons ses souffrances dans toutes les églises, dans les maisons, sur les vêtements, et partout, pour les avoir sans cesse sous les yeux. » La Crucifixion, d'abord écartée par de pieux scrupules, apparaît ². Tandis que, dans les ampoules de Monza, copie des mosaïques absidiales du Martyrion, le Christ est représenté, non point attaché sur la croix, mais planant dans le ciel, entre le soleil et la lune, au-dessus des croix dressées et des personnages du drame, dès la fin du v^e siècle et dans tous les monuments du vi^e, il est figuré cloué sur la croix, tantôt nu, tantôt vêtu du colobium, mais sans que l'artiste craigne de faire scandale en représentant le Dieu souffrant et mourant. Tel il se rencontre sur les portes de Sainte-Sabine, sur les feuillettes de l'évangile de Rabula ; tel il se trouvait dans les fresques de Saint-Serge de Gaza, et sans doute il ne manquait point davantage dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne. Au vi^e siècle, la Transfiguration apparaît dans l'abside du couvent du Sinaï et à Saint-Apollinaire in Classe ; dès le iv^e siècle, la composition fameuse du Jugement dernier est décrite dans un passage d'Ephrem le Syrien, telle que la réalisera plus tard l'art byzantin. Bien d'autres épisodes évangéliques encore, Annonciation, Adoration des Mages, Baptême du Christ, Ascension, Pentecôte, etc., ont également leur origine dans les mosaïques qui décoraient les sanctuaires palestiniens et ont trouvé là de bonne heure leur forme définitive. Que l'on considère, par exemple, les miniatures de l'évangile de Rossano : on y rencontre, selon la juste

1. Cf. Adamantiou, Ἀγγελίας Πειρα, dans *Λαογραφία*, t. 1 à 3 (1909-1910).

2. Bréhier, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904 ; Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904.

remarque d'Aïnalof, le type de toute une série de compositions fixé dès le vi^e siècle, et pour toujours. La Résurrection de Lazare ou l'Entrée à Jérusalem se retrouveront au xii^e siècle dans les mosaïques de la Chapelle Palatine, toutes semblables aux prototypes représentés dans le vieux manuscrit. La Communion sous les deux espèces, la scène du bon Samaritain, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles se répéteront, identiques au vieux modèle, dans les ouvrages du xi^e, du xii^e et du xiii^e siècle.

On pourrait multiplier ces exemples. Le cycle des mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne, la description qu'a laissée Choricius des peintures de Saint-Serge de Gaza, celle qu'a faite Nicolas Mézarites des mosaïques des Saints-Apôtres montrent qu'au vi^e siècle, le cycle évangélique, largement développé, avait trouvé en beaucoup de points sa forme définitive, où le symbolisme s'était effacé pour faire place à l'élément historique ¹. Pareillement, les thèmes empruntés à l'histoire de David, tels que les représentent les fresques de Baouit et les plats du trésor de Chypre, permettent de supposer que dès cette date se constituaient les éléments de l'illustration du Psautier dit « aristocratique », et donnent quelque vraisemblance à l'hypothèse de Strzygowski, relativement aux origines syriennes de l'un des types d'illustration de ce livre fameux. Enfin, si le cycle de la Vierge n'a pris qu'à partir du xi^e siècle tout son développement, pourtant, dès le vi^e siècle déjà, il tient quelque place dans les ivoires, et lui aussi semble devoir à la Syrie son origine ².

On voit par tout ceci le grand effort créateur qui s'accomplit dans l'art chrétien au v^e et au vi^e siècle. La trace très visible s'en rencontre dans le manuscrit du Cosmas. C'est ici, par exemple,

1. Une autre description, d'origine également syrienne, montre le cycle évangélique (enfance, miracles, passion) absolument fixé dans tous ses détails. Elle date du viii^e siècle et se trouve dans le Pseudo-Damascène, *Oratio ad Constantinum Caballinum* (*Patr. gr.*, t. 95, p. 314-315), mais l'origine est sans doute plus ancienne. On trouve dans le même texte (p. 316 et 325) le thème de l'Anastasis et celui du Jugement dernier fixés dès le viii^e siècle sous leur forme traditionnelle. Sur la formation et l'évolution du cycle évangélique, voir : Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, Leipzig, 1910, et surtout Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, qui a analysé avec une minutieuse précision, depuis l'Annonciation jusqu'à la Résurrection, l'origine, les aspects divers et l'évolution des thèmes iconographiques. Cf. aussi les indications très précises que donne Dalton dans son manuel, p. 652 et suiv.

2. Baumstark, *Zu den Miniaturen der Marienfestpredigen des Jakobos von Kokkinöbaphos* (OCh, IV, 1905).

qu'apparaît pour la première fois l'esquisse de la célèbre composition du Jugement dernier, avec ce trait, qui ne disparaîtra jamais plus par la suite, de la distribution du sujet en plusieurs zones superposées (fig. 117). C'est là qu'on trouve la première idée de la descente du Saint-Esprit, telle qu'elle figurera plus tard aux coupoles de Saint-Luc ou de Saint-Marc. De même toute une série de motifs, qu'on retrouvera plus tard dans les psautiers byzantins, ont ici leur origine : par exemple la représentation des antipodes et surtout celle de la Terre, figurée tantôt comme une montagne derrière laquelle se lèvent le soleil et la lune, tantôt comme un carré aux angles duquel quatre vents soufflent dans des cornes. Ce sont là autant de thèmes qui ne changeront plus.

Les types ¹. — *Le Christ*. — De même que les compositions tendent à s'ordonner en une disposition désormais immuable, ainsi les types des principaux personnages sacrés commencent à se fixer. L'art chrétien avait jusqu'ici représenté le Christ sous des traits assez divers ². Sous l'influence de l'art hellénistique et de la littérature qui s'en inspirait, il le figurait volontiers jeune, imberbe, les cheveux tantôt retombant en longues boucles sur les épaules (monuments d'Asie Mineure) (fig. 42), tantôt courts et bouclés sur un visage large et plein (monuments d'Égypte), mais au total sous les traits d'un héros ou d'un dieu antique (fig. 48). En face de ce type, la Syrie en imagina un autre, moins idéal, conçu dans le visible dessein de créer une figure plus proche de la réalité historique : le Christ y apparut plus âgé, le visage encadré d'une barbe noire plus ou moins longue, les cheveux plats, séparés par une raie, les sourcils joints, le teint comme les blés, sous l'aspect caractéristique d'un homme du peuple d'Israël. Au début, les deux types coexistèrent dans les épisodes du cycle évangélique : dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, sur les ampoules de Monza, dans les miniatures de l'évangile de 586, ailleurs encore, le Christ, imberbe dans les miracles (fig. 102), apparaît barbu dans les scènes de la Passion (fig. 100.). Pourtant, les tendances réalistes et historiques de l'art byzantin consacrèrent promptement le second de ces deux types et en soulignèrent encore le caractère solennel et grave. Si le Christ du cycle évangélique garda dans sa maturité du charme et de la grâce,

1. Detzel, *Christliche Ikonographie*, Fribourg, 1894-1895.

2. Outre les ouvrages mentionnés p. 11, de N. Müller, Dobschütz, Weis-Liebersdorf et Strzygowski, cf. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, Pétersbourg, 1905.

de plus en plus le Pantocrator, le dieu tout-puissant, maître du monde, prendra un aspect sévère jusqu'à la tristesse et à la dureté. Seul, le Christ Emmanuel conserva le souvenir du type original : l'iconographie byzantine le représenta toujours imberbe et jeune.

La Vierge. — La même évolution dans le sens historique fixa les traits de la Madone ¹. A partir du jour où le concile d'Éphèse l'eut solennellement proclamée la mère d'un dieu (*theotokos*), elle prit le visage allongé, les traits graves, l'attitude imposante que lui attribuent pareillement, dès le vi^e siècle, les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, de Parenzo (fig. 109) et de Salonique (fig. 95), l'évangélaire de 586 et l'ivoire Crawford, et qui persisteront jusqu'au xii^e siècle et même au delà. Sans doute, bien des différences subsistèrent dans l'attitude et le geste attribués à la mère de Dieu ; toute une série de types divers coexistèrent, reproduisant en général certaines icônes célèbres de la Panagia ². Il y eut la Vierge *Hodigitria* (conductrice), représentée debout, tenant sur l'un de ses bras l'enfant divin, l'autre main, levée dans l'attitude de la prière, et qu'on rencontre de bonne heure dans les monuments chrétiens d'Égypte. Il y eut la Vierge *Blachernitissa*, figurée en buste, les deux bras levés dans l'attitude de l'orante, ayant d'ordinaire sur la poitrine le médaillon du Christ. Il y eut la Vierge *Kyriotissa*, représentée debout, servant de ses deux mains l'Enfant Jésus sur sa poitrine. Il y eut la Vierge orante, debout, sans l'enfant, les mains levées, et la Vierge assise sur un trône, bénissant ou tenant son divin fils sur ses genoux. Il y eut même, d'assez bonne heure, la Vierge allaitant l'enfant divin. Mais, dans toutes ces représentations, les traits essentiels du visage ne changèrent guère, et le type, de bonne heure fixé, se répéta immuablement.

Anges, prophètes, apôtres, évangélistes. — L'étude des manuscrits montre de même comment, vers le même temps, se précisent les types des autres personnages sacrés ³. Dans le Cosmas, certaines

1. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878 ; Venturi, *La Madonna*, Milan, 1900 ; Munoz, *Iconografia della Madonna*, Florence, 1905, et surtout Kondakof, *Iconographie de la Vierge*, 2 vol., Pétersbourg, 1914-15, et l'ouvrage paru sous le même titre en 1911, et qui étudie surtout l'iconographie de la Vierge dans ses rapports avec l'art italien.

2. Schlumberger, *Sigillographie byzantine*, Paris, 1884, Introduction ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe), p. 141 sqq. ; Strzygowski, *Die Maria Orans in der byz. Kunst* (RQ, 1892) et *Eine alex. Weltchronik*, p. 158 sqq.

3. Stuhlfauth, *Die Engel in der allchristlichen Kunst*, Fribourg, 1897 ; Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der allchristl. Kunst*, Leipzig, 1887.

figures de saints, de prophètes, d'anges et de chérubins apparaissent sous des traits qui ne se modifieront plus désormais. C'est de là que vient ce type du vieillard à longs cheveux et à longue barbe, qui sera désormais caractéristique du prophète (Isaïe, Zacharie, etc.). C'est de là que vient le type de saint Jean-Baptiste, avec ses longs cheveux noirs bouclés, sa barbe noire, son visage osseux, sa croix à la main. Comme le dit très bien Ainalof, « grâce à la Topographie de Cosmas, toute une série de nouvelles compositions et de nouveaux types sont entrés dans l'iconographie et y ont pris une place d'autant plus importante à remarquer, que ce manuscrit unit aux particularités de l'art alexandrin le génie créateur de l'art chrétien ¹. » De même, les archanges apparaissent, ailés comme des Victoires antiques, somptueusement vêtus comme des empereurs. Pareillement, le type de l'évangéliste se fixe : il apparaît pour la première fois, assis sous une arcade et écrivant, dans l'évangile syriaque de 586 et dans celui de Rossano : et ce modèle, visiblement inspiré des portraits d'auteurs classiques placés en tête de leurs ouvrages, se répétera désormais sans changement. Enfin, dès le vi^e siècle, la typologie de plusieurs des apôtres, tels que Pierre, Paul et André, est arrêtée de façon définitive.

III

CARACTÈRE DE L'ICONOGRAPHIE

Son immobilité. — C'est cette tendance à fixer toutes choses, compositions et types, en formules immuables qui constitue précisément la faiblesse de cet art byzantin. En inventant au v^e et au vi^e siècle cette magnifique série de thèmes proposés par lui à la vénération des fidèles, incontestablement l'art chrétien d'Orient avait fait un grand effort créateur. Mais ces thèmes, ayant pour objet essentiel d'exprimer aux yeux des fidèles les vérités de la foi, en prirent pour ainsi dire une valeur sacrée, et l'iconographie nouvelle, une fois qu'elle les eut fixés en des compositions parfois admirables, naturellement ne se préoccupa plus guère de les renouveler. Sans doute il ne faut point exagérer cette immobilité paresseuse. Beaucoup d'acquisitions nouvelles enrichiront, on le verra, au cours des siècles, l'iconographie

1. Ainalof, *Orig.*, p. 36.

byzantine ; les anciens thèmes se transformeront par le changement des attitudes, l'addition de personnages ou de motifs nouveaux ; des variantes nombreuses, en étendant ou en restreignant le développement de la composition, lui donneront comme un aspect jusqu'alors inconnu ; un constant mouvement d'évolution enfin renouvellera cet art, et, tantôt sous l'influence de l'antiquité, tantôt sous l'action de la tradition pittoresque et réaliste, le fera capable de création. Pourtant la raison d'être même de cet art, sa destination surtout religieuse, y produiront vite une tendance inévitable à fixer ses trouvailles, et surtout les plus heureuses, en formules définitives ; et la sève créatrice s'en trouvera assez promptement tarie.

Assurément le magnifique développement d'art qui marque le siècle de Justinien permet à peine de pressentir ces faiblesses que révélera l'avenir. Pourtant l'observateur attentif, qui s'efforce d'analyser le véritable caractère de cet art, ne saurait s'y tromper.

L'art byzantin au VI^e siècle. — On a vu tout ce que l'art byzantin doit à l'art antique. Quand les artistes du v^e et du vi^e siècle créèrent le style nouveau, leur esprit était plein encore des souvenirs du passé, ils vivaient au milieu de ses œuvres. Entre les influences diverses qu'ils subirent, celle d'Alexandrie fut particulièrement puissante. Ils restèrent donc tout naturellement attachés à quelques-uns des principes essentiels de l'art classique. Comme lui, ils aimèrent la beauté des ordonnances, la noblesse des attitudes, l'élégance harmonieuse des draperies ; comme lui, ils eurent le goût du pittoresque cher à l'art hellénistique. Sans doute, sous l'action d'autres influences, ils exagérèrent parfois la symétrie, ils raidirent les libres créations de la Grèce. Un grand souffle d'inspiration antique traverse pourtant et anime l'art byzantin.

A cet élément classique s'ajoutèrent les influences orientales. On a expliqué en détail tout ce que l'art byzantin dut à la Syrie, à la Mésopotamie, à la Perse, soit pour les formes de l'architecture, soit pour le système de l'ornementation. Il leur dut autre chose encore, le goût du luxe, de la magnificence ; et surtout, à leur contact, il s'achemina vers des formes d'art plus voulues, plus conventionnelles, où se glaça trop souvent la fantaisie charmante de l'art antique.

Mais l'art byzantin ne se borna point à combiner les apports de deux grandes civilisations. Il fut vraiment créateur, et il le fut par le christianisme. Il s'est proposé pour tâche, en effet, et il a eu le

mérite de donner aux conceptions chrétiennes une physionomie originale, d'exprimer magnifiquement les splendeurs de la religion triomphante, la majesté des choses divines, les espérances que la religion offre à l'humanité. Et par là, malgré la place incontestable qu'il faut à Byzance faire à l'art profane, l'art byzantin fut surtout, fut essentiellement un art religieux. De bonne heure il eut un caractère théologique très prononcé, et il le conserva toujours. De bonne heure, l'Église, qui l'employa comme moyen d'enseignement et instrument de glorification, le guida et le surveilla assez exactement, et par là il prit vite une certaine uniformité. Et sans doute cette uniformité n'a point abouti à une immobilité stérile. Après le grand effort d'activité originale et créatrice qui marque le vi^e siècle, plus d'une fois encore une vie nouvelle a pénétré et transformé l'art byzantin. Le ix^e et le x^e siècles ont été une époque d'éclatante renaissance; le xiv^e siècle a connu une dernière évolution, et non la moins curieuse, de l'art byzantin. Pourtant la fidélité à des types arrêtés, d'autant plus grande qu'à ces types l'esprit populaire attachait un sens sacré, a été de bonne heure, il faut le remarquer, un des traits caractéristiques de cet art, et toujours des liens étroits l'ont uni à l'Église. Il a dû à cette orientation particulière une réelle et incontestable grandeur; il lui devra aussi quelques-unes de ses faiblesses.

CHAPITRE IX

L'ART BYZANTIN DE JUSTINIEN AUX ICONOCLASTES

Décadence de l'empire byzantin au VII^e siècle. — I. Les monuments de l'architecture à Constantinople. Kalender-hané. Hodja-Moustapha-pacha. — II. L'art byzantin en Orient. Arménie. Églises d'Etschmiadzin. Église de Saint-Grégoire. L'art arménien et l'art byzantin. Byzance et la Syrie. — III. L'art byzantin en Occident. Rome. L'architecture. Les mosaïques. Sainte-Agnès. Oratoire de Saint-Venance. Oratoire du pape Jean VII. Fresques des Catacombes. Santa Maria Antica. Saint-Sabas. Ravenne. Mosaïques du VII^e siècle.

Décadence de l'empire byzantin au VII^e siècle. — Du IV^e au VI^e siècle, l'art chrétien d'Orient s'était, de progrès en progrès, élevé jusqu'au point de perfection qui marque le siècle de Justinien. Ce magnifique essor ne se ralentit point tout de suite. Les premiers successeurs du grand empereur furent, comme lui, de grands bâtisseurs : par leurs soins, de nouvelles églises furent construites à Constantinople, de nouveaux embellissements s'ajoutèrent aux splendeurs du Palais-Sacré. Et de même, on l'a vu, la portion des mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique qui date du commencement du VII^e siècle attesta que les mosaïstes byzantins étaient capables encore d'œuvres tout à fait éminentes. Pourtant, dès ce moment, le puissant effort créateur, par où s'étaient caractérisés les siècles précédents, tend à se ralentir : on répète les formes consacrées, on n'invente plus guère. Un temps d'arrêt se marque, que bientôt la décadence suivra.

Aussi bien les circonstances historiques expliquent suffisamment cette atonie de l'art. Le long règne de Justinien avait épuisé les forces vives et les ressources de la monarchie. Dans la détresse des finances et la décomposition de l'armée, les empereurs de la fin du VI^e siècle eurent une tâche étrangement difficile. L'invasion barbare, longtemps contenue, débordait toutes les frontières ; les Lombards entraient en Italie, les Avars et les Slaves franchissaient le Danube, les Perses redevenaient menaçants en Asie. Les agitations intérieures, émeutes, révolutions, coups d'état, s'ajoutaient aux embarras du dehors. Ce fut bien pis au VII^e siècle. Peu d'époques ont été pour Byzance plus tristes, plus désespérées. La Syrie, la Palestine, l'Égypte tombent aux mains des envahisseurs, l'Asie Mineure est ravagée, les Perses parviennent jusqu'en face de

Constantinople ; en Europe, les Avars campent sous les murs de la capitale, les Slaves, à plusieurs reprises, menacent Thessalonique, et la détresse est telle qu'Héraclius songe à transporter sa résidence à Carthage. Sans doute, pour un court moment, l'énergique activité de cet empereur repousse l'invasion et répare les désastres ; mais aux Perses succèdent les Arabes, plus redoutables. Cette fois, la Syrie, la Palestine, l'Égypte sont perdues pour toujours ; les Musulmans courent l'Asie Mineure, les Slaves se répandent dans toute la péninsule des Balkans ; bientôt les Bulgares s'installent au sud du Danube. De toutes parts l'empire se rétrécit, et la monarchie semble si bien perdue qu'un souverain, petit-fils d'Héraclius, quitte Constantinople pour aller vivre à Syracuse. Les finances sont ruinées, le commerce languit ; pour couronner le tout, une anarchie effroyable agite à l'intérieur et achève de dissoudre la monarchie. Une seule préoccupation s'impose aux esprits, celle de la défense militaire et du salut commun : tout le reste, en face de tels soucis, semble secondaire et méprisable. Et en effet, la littérature est réduite à une condition lamentable : quelques théologiens, quelques hagiographes représentent toute l'activité intellectuelle de ce temps ; on n'y rencontre pas un historien, pas un philosophe, pas un poète. On conçoit que l'art partage la décadence générale. A l'exception de quelques embellissements apportés au palais par Justinien II, les textes ne mentionnent pas, pour tout le VII^e siècle, une seule construction nouvelle élevée à Constantinople. Rarement l'art byzantin a connu plus complète déchéance.

On ne s'étonnera donc point qu'il subsiste fort peu de monuments de cette période. Pourtant quelques œuvres intéressantes ont survagé, qui méritent d'être étudiées. Elles montrent, d'une part, quels fondements solides avait donnés à l'art le grand mouvement du VI^e siècle, et comment par là cet art, longtemps encore, rayonna sur le monde ; elles montrent, d'autre part, la décadence assez rapide qui suivit ce grand effort de création et quelle nécessité s'imposait, pour réveiller et transformer l'art, de quelque chose de nouveau et d'original.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE A CONSTANTINOPLE

La mort de Justinien, on l'a dit, n'interrompt point son œuvre. Ses successeurs, comme lui, se plurent aux constructions, et leurs

monuments s'inspirèrent des mêmes principes qui avaient gouverné l'art durant le précédent règne. Les édifices qui subsistent à Constantinople de ce temps, ou ceux dont les textes nous ont conservé le souvenir, répètent visiblement les types qui nous sont connus de là, et que les chefs-d'œuvre de l'âge antérieur avaient consacrés.



Fig. 161. — Constantinople. Kalender-hané-djami (Phot. Ebersolt).

Ainsi le Chrysotriclinium bâti par Justin II dans l'enceinte du palais impérial reproduisit le type de l'église des Saints-Serge et Bacchus et de Saint-Vital. C'était, d'après les descriptions qui nous en restent, un bâtiment octogone surmonté d'une coupole, sur les huit faces duquel s'ouvraient autant d'absides, contribuant la construction centrale ; le tout était inscrit dans un vaste carré. Au-dessus des huit arcs des absides et des pendentifs intercalés entre eux, régnait, comme à Saint-Serge, un riche entablement, au-dessus duquel une galerie circulaire était ménagée sur le pourtour de la salle ; les murs et les voûtes étaient enrichis de mosaïques.

*Kalender-hané*¹. — Ainsi la mosquée de Kalender-hané (fig. 161

1. Freshfield, *Notes on the church now called the Mosque of the Kalenders at CP.* (Archaeologia, t. 55, 1 (1897) ; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa* ; et les travaux de Gurlitt et d'Ebersolt et Thiers, cités p. 134.

et 162) où quelques savants veulent reconnaître l'église de la Diaconissa bâtie par l'empereur Maurice, et qui, en tout cas, date au



Fig. 162. — Constantinople. Kalender-hané-djami. Intérieur (Phot. Ebersolt).

plus tard du commencement du ^{vii}^e siècle, semble, au moins dans sa forme primitive, avoir répété le type de la basilique à coupole. Fort remanié à différentes époques, cet intéressant édifice ne laisse plus aujourd'hui aisément reconnaître son aspect original. L'abside circulaire qui le terminait a disparu pour faire place à un mur

droit ; une décoration, d'ailleurs fort remarquable, de revêtements de marbre en a, sans doute vers le $xiii^e$ siècle, modifié la physiologie intérieure ; certaines dispositions premières, par où le plan du monument rappelait assez sensiblement celui de Sainte-Sophie de Salonique, paraissent avoir été altérées. La construction toutefois reste fort digne d'attention avec ses belles et vastes proportions, son élégance un peu lourde.

L'extérieur en est fort simple ; les lignes de l'édifice n'y dessinent point de façon très marquée, comme le feront les monuments de l'âge postérieur, les dispositions intérieures du plan ; une coupole, portée sur un tambour assez ample, couronne la construction. Un double narthex précède l'église, le narthex intérieur étant surmonté d'une galerie qui s'ouvre sur le naos ; mais, ce qui frappe surtout, ce sont les quatre forts piliers qui soutiennent la coupole et qui, du côté de l'est, se rattachent directement à l'abside ; les arcs qui les surmontent donnent naissance à quatre berceaux égaux, qui dessinent dans la superstructure une

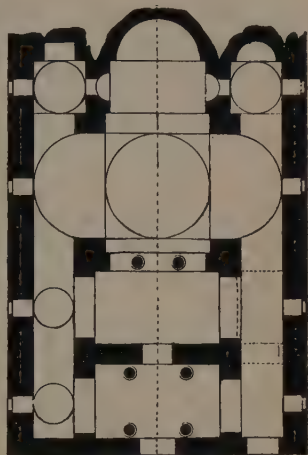


Fig. 163. — Constantinople. Hodja-Moustapha-djami. Plan (d'après Pulgher).

croix à quatre branches égales. Le même trait caractéristique se retrouve dans tout un groupe d'églises constantinopolitaines, à Hodja-Moustapha-pacha, qui semble dater de la fin du vi^e siècle, à Gul-djami, qui appartient sans doute au ix^e , à Atik-Moustapha-pacha, qui paraît du même temps. Toutes ces églises, assez vastes et de belles proportions, semblent former la transition entre le type de la basilique à coupole et le plan en forme de croix, dont elles se rapprochent par des dispositions encore lourdes ou gauches, et insuffisamment caractérisées.

Hodja-Moustapha-pacha ¹. — Pareillement la mosquée de Hodja-Moustapha-pacha, l'ancienne église de Saint-André, qui date probablement du vii^e siècle, est visiblement inspirée du plan de Sainte-

1. Wulff, *Die Koimesiskirche* ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, III ; Pulgher, Gurlitt ; Ebersolt et Thiers, ouvrages cités, p. 134.

Sophie (fig. 163). Comme dans la Grande Église, la coupole centrale est contrebutée par deux demi-coupoles, reposant sur une base à trois pans, avec cette différence seulement qu'au lieu d'être placées à l'est et à l'ouest, ces demi-coupoles sont disposées au nord et au sud. On obtient ainsi un dispositif qui rappelle à la fois Sainte-Sophie par la structure, et, par le plan, les sanctuaires triconqués d'Égypte et de Syrie. Par sa décoration également, le monument fait penser aux constructions du ^{vi}^e siècle. Les chapiteaux du narthex, à volutes ioniques, surmontés d'un tailloir que décorent des feuilles d'acanthé dressées, ressemblent aux chapiteaux de Saint-Serge et de Sainte-Sophie. De même, aux colonnes placées sous le grand arc occidental, les chapiteaux ornés au centre d'un médaillon saillant ne sont point sans analogie avec ceux du ^{vi}^e siècle. Mais ce qui frappe surtout dans ce bel édifice, c'est, après le narthex aux lignes élégantes, les quatre piliers massifs qui, comme à Kalender-hané, soutiennent la coupole. Il faut noter également la façon dont, sous le grand arc occidental, les trois baies du rez-de-chaussée pénètrent le berceau, de manière à déterminer des arcades en fer à cheval. Enfin, ici aussi, comme dans les églises du même groupe, on observe un acheminement vers le plan cruciforme, peu apparent encore toutefois ; car la branche occidentale de la croix, isolée du naos par un mur droit inscrit sous le grand arc, constitue en fait comme un second narthex, au-dessus duquel, comme à Kalender-hané, régnait sans doute jadis une galerie ouvrant sur l'église.

Enfin, dans un autre édifice aujourd'hui disparu, l'évolution qui de la basilique à coupole a fait sortir l'église à croix grecque semble avoir été, dès ce moment, complètement achevée. Il suffit pour cela, on l'a vu, que les arcades qui soutiennent la coupole au nord et au sud, deviennent des berceaux ouverts coupant les collatéraux et se prolongeant jusqu'aux murs extérieurs. A Sainte-Irène déjà, on le sait, ce parti se préparait ; il fut pleinement réalisé, au temps de l'empereur Justin II, dans l'église de Sainte-Marie des Blachernes. Les chroniqueurs racontent en effet que ce souverain ajouta à ce monument, qui avait la forme d'une basilique, deux absides placées au nord et au sud, « de façon que l'église eût la forme d'une croix » (ὡς εἶναι τοῦτον σταυροειδῆ. Zonaras, 14, 10, 2. Cf. Théophane, a. 6064).

Ainsi les types d'architecture déjà connus persistent dans l'art byzantin de la fin du ^{vi}^e siècle, et les formes nouvelles qui s'ébauchaient achèvent leur évolution logique. Et de même, le système

de décoration ne change point. Un seul détail est digne de remarque : la peinture profane continue à tenir une grande place dans la décoration des édifices. Dans le portique qu'il fit bâtir aux Blachernes, l'empereur Maurice fit représenter par ses peintres « les épisodes de sa vie, depuis son enfance jusqu'à son avènement au trône ». On ne saurait trop regretter la perte de ces ouvrages d'un caractère historique et réaliste.

II

L'ART BYZANTIN EN ORIENT

Mais si, à partir de la seconde moitié du ^{vi}e siècle, l'art byzantin ne se renouvelle plus guère dans son pays d'origine, il garde au dehors, par la supériorité des méthodes qu'il a créées, l'influence puissante qu'il exerçait depuis le début du ^{vi}e siècle dans tout le monde chrétien. Rome, pour l'Occident, en fournira tout à l'heure d'illustres exemples. Une autre preuve non moins remarquable de cette action se rencontre en Orient, dans l'Arménie.

Arménie ¹. — Par sa position géographique, l'Arménie était ouverte à des influences très diverses. Par le sud, elle touchait au monde mésopotamien et syrien, par l'est au monde iranien : elle devait donc, de bonne heure, recevoir de la Perse d'utiles et fécondes leçons. Par l'ouest, d'autre part, elle touchait au monde byzantin ; pendant tout le ^{vi}e et la plus grande partie du ^{vii}e siècle, elle s'est trouvée dans une dépendance politique assez étroite à l'égard de l'empire grec : elle a donc nécessairement subi le contre-coup du grand mouvement de civilisation et d'art dont Constantinople était alors le centre. Plusieurs des patriarches qui, entre le ^ve et le ^{vii}e siècle, gouvernèrent l'église arménienne, avaient été élevés en pays byzantin. Les architectes de Justinien avaient par ailleurs bâti en Arménie d'assez nombreux édifices, qui pouvaient servir de modèle. De ce double contact avec l'Orient et la Grèce devait naître, au ^{vii}e siècle, un art intéressant et original. Les constructeurs arméniens, on le sait, ont été en tout temps des techniciens incomparablement habiles. Vivant dans un pays où la pierre domine, ils ont développé la stéréotomie avec

1. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 2 vol., Vienne, 1918.

une singulière adresse. Voyageurs infatigables, prompts à se déplacer, ils ont cherché partout des enseignements, et d'autre part, propagé au loin leurs méthodes. On verra plus loin comment, parmi les influences diverses, qui au ix^e et au x^e siècle agirent sur la renaissance byzantine, celle de l'Arménie ne fut pas la moins considérable. A la fin du vi^e siècle, et durant le vii^e, l'activité des constructeurs arméniens ne fut pas moindre.



Fig. 164. — Thalich. Cathédrale: intérieur (d'après Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*).

De cette époque, l'Arménie a conservé de nombreux monuments, dont beaucoup sont datés avec précision par des inscriptions. Assurément certains d'entre eux ont été déformés par des restaurations postérieures ; mais d'autres, qui nous sont parvenus en ruines, laissent mieux voir leur aspect primitif ; et dans tous, le plan ancien demeure assez visible pour permettre de juger les œuvres de cette grande école d'architecture. De ces monuments, les principaux sont, pour la seconde moitié du vi^e siècle, les églises d'Aschtarak (milieu vi^e siècle), d'Awan (entre 557 et 574), d'Eghiward (entre 574 et 604), et pour le vii^e siècle, celle de Saint-

Grégoire à Dvin (entre 606 et 611), celle de Sainte-Ripsimé à Wagharchapat, près d'Etschmiadzin (618), la cathédrale d'Etschmiadzin (restaurée entre 611 et 628), l'église de la citadelle à Ani



Fig. 165. — Thalin. Cathédrale. Intérieur (d'après Strzygowski).

(622), l'église de la Croix à Mzchet (entre 619 et 639), celle de Sainte-Gaiané à Wagharchapat (630), celle de Bagaran (entre 624 et 631), celle d'Alaman (637), celle de Mren (entre 638 et 640),

celles de Bagawan (entre 631 et 639), de Mastara, d'Artik, d'Agrak (milieu VII^e siècle), toutes trois de même plan et peut-être œuvre du même architecte, l'église de Saint-Grégoire à Zouarthnotz (entre 640 et 641), la cathédrale de Thalich (668), enfin l'église de la Vierge et la cathédrale à Thalin (vers 690). Une prodigieuse variété de plan apparaît dans ces édifices. Ce sont des basiliques, quelques-unes à nef unique (Ani), la plupart à trois nefs (Aschtarak, Eghiward), qui, comme les basiliques plus anciennes d'Ererouk (fig. 41) et de Tekor, s'inspirent incontestablement des modèles syriens ou anatoliens¹ : ce sont des basiliques à coupole (Dvin, cathédrale de Thalin)². Ce sont surtout des édifices à plan central, offrant tantôt l'aspect d'un quatre-feuilles (Bagaran, Mastara, Artik, Agrak), parfois enfermé, comme à Zouarthnotz, dans une enceinte circulaire, et tantôt présentant la forme d'une coupole posée sur huit niches demi-circulaires (Awan, Mzchet, Sainte-Ripsimé). Ailleurs se rencontre le triconque (Alaman, église de la Vierge à Thalin) et le plan en forme de croix (Sainte-Gaiané, Mren, Bagawan). Certaines de ces églises, comme celle de Thalich (fig. 164), par exemple, ou la cathédrale de Thalin (fig. 165), sont d'un aspect fort imposant, malgré leur état de ruine. D'autres, plus intactes, méritent plus d'attention encore. Parmi elles, les plus remarquables sont les églises d'Étschmiadzin, qui représentent assez bien quelques-uns des types principaux de l'architecture arménienne.

*Églises d'Étschmiadzin*³. — La cathédrale d'Étschmiadzin passe pour la plus ancienne église d'Arménie : elle fut construite, dit-on, vers la fin du V^e siècle ; mais elle a été restaurée au VII^e et fort remaniée ultérieurement. Pour autant qu'on en peut entrevoir la disposition primitive, l'édifice apparaît comme « un monument de premier rang dans l'histoire de l'évolution de l'architecture arménienne⁴ ». Le plan en est fort intéressant (fig. 166). C'est une église en forme de croix grecque ; la coupole centrale repose sur quatre robustes points d'appui ; les quatre branches de

1. Strzygowski le reconnaît formellement, p. 675-676.

2. A Dvin et à Thalin il y a combinaison de la basilique à coupole et du triconque.

3. Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie*, Pétersbourg, 1860 ; Lynch, *Armenia*, Londres, 1901 ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I ; *Der Dom zu Aachen*.

4. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*, p. 66. Cf. p. 332-335.

la croix attachées aux quatre grands arcs se terminent par des absides demi-circulaires, si bien que l'édifice a l'aspect d'un quatre-feuilles. Il est intéressant de noter en passant que ce plan très particulier aura une grande fortune : on le trouve dès le VII^e siècle à Bagaran, à Mastara, à Artik ; plus tard, les églises de l'Athos au X^e siècle s'en sont inspirées, et, auparavant déjà, dès le commencement du IX^e siècle, on le rencontre en Occident dans l'église de Germigny-les-Prés bâtie par l'évêque d'Orléans Théodulf¹.

Sainte-Ripsimé, à Wagharchapat près d'Etschmiadzin, fut, au témoignage du chroniqueur Sebeos, également reconstruite au commencement du VII^e siècle (fig. 167). Elle a la forme d'un rectangle, dans lequel est inscrit un quatre-feuilles, entre les grandes niches duquel s'insèrent quatre niches plus petites. Une coupole à seize pans s'appuie sur ces huit niches, et son toit

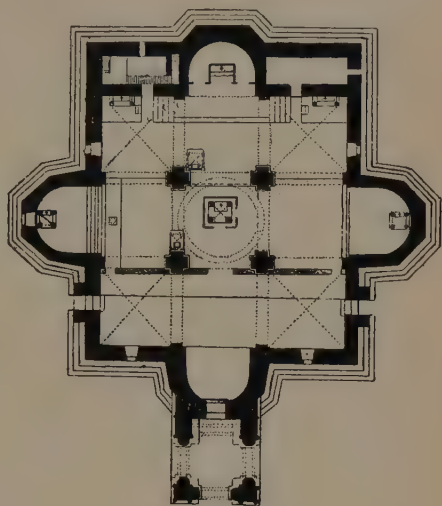


Fig. 166. — Etschmiadzin. Église patriarchale. Plan (d'après Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*).

conique semble un parti fort anciennement employé dans l'architecture asiatique : il apparaît déjà en effet dans la description que Grégoire de Nysse fait du célèbre octogone dont il projette la construction. Sainte-Gaiané enfin (fig. 168), construite vers 630, et fortement restaurée au XVII^e siècle, a pourtant, comme les édifices précédents, conservé son plan primitif. Mais il est moins original que les autres : c'est le plan bien connu en forme de croix, qu'il est intéressant toutefois de rencontrer dès le VII^e siècle, représenté en Arménie par plusieurs monuments.

*Église de Saint-Grégoire*². — Mais, de tous ces monuments armé-

1. Cf. Strzygowski, *Ursprung d. christ. Kirchenkunst*, 55-56.

2. Ter-Movsesian, *Fouilles de l'église de Saint-Grégoire, près d'Etschmiadzin*

niens, un des plus curieux assurément et des plus intéressants — car aucune restauration n'en a altéré le caractère — c'est l'église



Fig. 167. — Wagharchapat. Église de Sainte-Ripsimé (d'après Strzygowski).

(Bull. de la Commission imp. archéologique, VII, 1903); Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*; Strzygowski, *loc. cit.*, 108-118, 421-427, 682-687.

ruinée de Saint-Grégoire l'Illuminateur, découverte, il y a peu d'années, à Zouarthnotz, à quelque distance d'Etschmiadzin.

Le plan en est tout à fait remarquable (fig. 169) : C'est un édifice de forme circulaire, mesurant 39 mètres de diamètre. Au centre du



Fig. 168. — Wagharchapat. Église de Sainte-Gaiané (d'après Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*).

cercle, quatre piliers colossaux supportent une coupole ; ils sont reliés l'un à l'autre par des exèdres demi-circulaires, dont chacun est soutenu par six colonnes ; de sorte que l'ensemble de la disposition reproduit l'aspect d'un quatre-feuilles. Sur le mur circulaire, à l'intérieur, s'appliquent 64 pilastres ; aux angles des quatre piliers quatre colonnes sont dressées. Du côté de l'est, une chapelle carrée se rattache au plan circulaire ; mais le sanctuaire se trouve à l'inté-

rieur du quatre-feuilles, sur une terrasse surélevée en avant des deux piliers orientaux.

La date de ce monument peut être fixée avec précision. Il fut construit par le catholicos Nersès III, surnommé « le bâtisseur » (*Schinogh*) qui régna de 641 à 661, et dont le monogramme est inscrit sur les chapiteaux de l'église. Or ce Nersès, au témoignage de Sebeos, « avait été nourri dès l'enfance dans le pays des Grecs ; il avait étudié la langue et les lettres des Byzantins ». Cela étant, il est tout à fait vraisemblable qu'il employa pour bâtir son monument des artistes grecs : et aussi bien les colonnes portent-elles des chapiteaux en corbeille avec des volutes ioniques, d'un style nettement byzantin, et les monogrammes qui y rappellent le nom du fondateur sont des monogrammes grecs. Sur un autre chapiteau, un aigle aux ailes éployées n'est pas moins caractéristique, et pareillement le décor de pampres et de grappes qui se déroule à la courbe des archivoltes. Mais si cette sculpture ornementale est certainement byzantine, par ailleurs, le plan est purement oriental ; il se rattache au groupe nombreux des octogones asiatiques et syriens. Par là, par le mélange d'influences qui s'y rencontrent, l'édifice est tout à fait remarquable. Selon le mot de Strzygowski, « le martyrium de l'apôtre des Arméniens a une importance extraordinaire pour l'histoire de l'art chrétien en Orient, et conséquemment aussi pour l'Occident ¹ ». Le type qu'il représente semble en effet avoir été plus d'une fois répété : Saint-Laurent de Milan, par exemple, offre une disposition fort analogue.

L'art arménien et l'art byzantin. — Mais, au sujet de ces monuments d'Arménie, une question essentielle se pose. Doivent-ils quelque chose à l'influence byzantine, ou est-ce au contraire l'Arménie qui a apporté des enseignements à Byzance ? Le problème, fort controversé, est loin encore d'être résolu. Strzygowski jadis admettait volontiers qu'entre le v^e et le vii^e siècle l'art arménien, comme toute la civilisation arménienne, dépendait étroitement de Byzance, et il présentait à l'appui de cette théorie des preuves que lui-même jugeait et qui semblent en effet « irréfutables » ². Il a depuis lors changé tout cela, et il déclare aujourd'hui que c'est l'art byzantin au contraire qui doit tout à l'Arménie. Sous l'influence de l'Orient iranien, il se créa de bonne heure dans cette

1. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, p. 35-36.

2. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I), p. 9-16.

région un art original et des formes d'architecture propres ; et de là non seulement elles se sont transmises, entre le IX^e et le XI^e siècle, d'une part, en contournant le domaine byzantin, chez les Géorgiens, les Russes et les Slaves du sud, de l'autre, grâce à l'établissement d'une dynastie arménienne à Byzance, jusque dans la capitale même de l'empire : mais bien avant, dès le V^e et le VI^e siècles, elles auraient fourni à l'art byzantin les modèles de ses plus illustres monuments ¹.

Il y a dans tout cela, on l'a indiqué précédemment déjà, une forte part d'hypothèse. Mais, pour s'en tenir aux monuments du VII^e siècle, représentent-ils vraiment, comme le pense Strzygowski, « la victoire de l'élément national », et cette époque marque-t-elle, pour l'art arménien, un affranchissement définitif de l'influence syro-grecque ? Ce n'est point un fait indifférent — car il atteste combien l'Arménie se trouvait alors dans la dépendance de Byzance —, que, dans les inscriptions relatives à la fondation de ces églises, la date soit fréquemment exprimée par les années du règne des empereurs grecs, et que les fondateurs se parent volontiers de titres byzantins. Et de même ce n'est point un fait indifférent que le catholicos Nersès III, le constructeur de l'église de Zouarthnotz, eût reçu une éducation toute grecque, et que ses sympathies politiques l'entraînaient vers Byzance. Mais il y a davantage. La coupole sur trompes d'angles, qui est le trait caractéristique des églises arméniennes du VII^e siècle, n'est nullement une forme qui appartienne en propre à l'art arménien. Son origine orientale, peut-être mésopotamienne, est certaine : mais elle a, dès le V^e siècle, passé dans l'art chrétien d'Orient ; on la rencontre dès

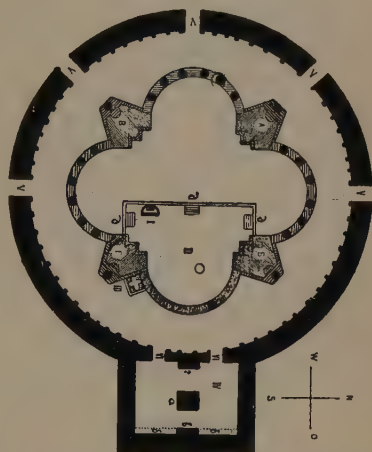


Fig. 169. — Église de Saint-Grégoire à Zouarthnotz (d'après Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*).

1. Strzygowski, *Kleinasiens*, 175-176 ; *Der Dom zu Aachen*, 36-37, 39-44, et surtout *Die Baukunst der Armenier*, 745, 780.

ce moment en Égypte et en Asie-Mineure ; il n'y a donc rien de surprenant ni d'original à ce qu'elle se trouve au VII^e siècle en Arménie. Et il est au contraire remarquable qu'à côté d'elle on rencontre, dans les cathédrales de Thalich et de Thalin, le procédé tout hellénistique de la coupole sur pendentifs. Et faut-il, parce que le plan de l'église de Zouarthnotz est purement oriental, en conclure que, malgré l'éducation byzantine de Nersès, son architecte aurait, en toute indépendance, bâti l'édifice en s'inspirant des formes traditionnelles de l'art arménien ? La décoration à tout le moins est, on l'a vu, byzantine, et elle n'est point du tout, comme on l'affirme, quelque chose d'exceptionnel et d'unique dans l'Arménie du VII^e siècle. Tout cela semble incliner à admettre une influence byzantine sur les monuments arméniens de cette époque — sans que toutefois on doive dissimuler la tendance croissante qu'eurent les architectes d'Arménie à s'écarter des formules byzantines.

Byzance et la Syrie. — Un autre fait encore pourrait, entre les deux théories opposées, faire pencher plutôt la balance en faveur de l'influence byzantine : c'est l'action indiscutable qu'au VII^e et au VIII^e siècle la capitale grecque exerça sur tout l'Orient. On en trouve la preuve dans les monuments musulmans de Syrie. La mosquée d'Omar à Jérusalem, construite de 687 à 690, est, avec son plan octogone, sa coupole, son tambour cylindrique, ses revêtements de marbre surtout et sa magnifique décoration de mosaïques ornementales à fond d'or, une œuvre purement byzantine. Il en est de même de la grande mosquée de Damas. Lorsque, au commencement du VIII^e siècle, le Khalife El-Walid voulut transformer l'église de Saint-Jean-Baptiste à l'usage du culte musulman, il fit appel, dit-on, à des ouvriers byzantins que l'empereur grec lui fournit. L'édifice, tel qu'ils le modifièrent, ne fut autre chose qu'une basilique à coupole. Dans la longueur des nefs basilicales, un transept médian fut inséré, également surélevé dans ses deux ailes au-dessus des collatéraux ; une coupole sur trompes couronna ce transept. La décoration également fut purement byzantine : colonnettes de style byzantin à relief méplat, frise de rinceaux de marbre blanc se découpant sur un fond de marbre foncé, mosaïques surtout disposées à l'intérieur de la coupole, sur les murs et jusque sur la façade du transept, tout attesta la collaboration des ouvriers byzantins. Toutefois, l'obligation de respecter les scrupules musulmans donna à cette dernière partie de la décoration un caractère particulier. Les mosaïques représentèrent

des architectures et des arbres se détachant sur un fond d'or : ainsi l'art byzantin reprenait les motifs chers au style pittoresque alexandrin. Malheureusement l'incendie de 1893 a détruit ces mosaïques presque entièrement ¹.

Les fresques curieuses, récemment découvertes, qui décorent le palais omniade de Kuseir-Amra (1^{re} moitié du VIII^e siècle) ne sont pas moins significatives : à côté des scènes de genre ou de chasse, des figures de danseuses et de musiciens, on y trouve, désignées par des inscriptions grecques, des représentations symboliques de la poésie, de l'histoire, de la philosophie. Au près de la composition qui montre un monarque assis, dans l'attitude d'un basileus byzantin, un autre tableau historique représente, désignés par des inscriptions grecques, les principaux ennemis de l'Islam vaincus par le Khalife, les souverains de Byzance, de l'Espagne wisigothique, de la Perse et de l'Abyssinie. Dans plusieurs de ces peintures, qu'on peut rapprocher des ouvrages de l'art profane qui décoraient les palais de Constantinople, on a reconnu l'influence de l'art byzantin : et en effet, elles procèdent incontestablement de l'iconographie et de la pure tradition hellénistiques, et attestent clairement l'action que Byzance à ce moment exerçait sur l'art arabe ². Toutefois, c'est en Occident surtout, à Rome, à Ravenne, qu'il faut, pour cette période, chercher des monuments de la peinture. On y verra en même temps avec quelle rapidité cet art, que le VI^e siècle avait porté si haut, s'achemina vers la décadence.

III

L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT

Rome ³. — Vers le milieu du VII^e siècle, Rome était une ville à moitié byzantine. Depuis qu'au temps de Justinien l'autorité

1. Cf. sur la mosquée d'Omar et la mosquée de Damas, Saladin, *Manuel d'art musulman*, p. 55-71 et 80-87 ; Kondakof, *Voyage archéologique en Syrie et Palestine* et l'article déjà cité de Dussaud (*Syria*, III).

2. Musil, *Arabia Petraea*, I, Vienne, 1907 ; Kuseir Amra, Vienne, 1907 ; Strzygowski, *Amra und seine Malereien* (*Zeitschr. f. bildende Kunst*, XVIII, 1908) ; Jaussen et Savignac, *Les châteaux arabes de Qeseir Amra, Haraneh et Tuba*, Paris, 1922.

3. Diehl, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne*, Paris, 1888 ; Bertaux, *Rome*, Paris, 1905.

impériale y avait été restaurée, plus que jamais l'Orient l'avait envahie. Dans la période qui va de 606 à 741, treize papes, grecs ou syriens, gouvernent tour à tour l'Église romaine. Une nombreuse colonie d'orientaux est installée dans la ville éternelle. Ce sont des moines d'abord, qui, d'Orient ou d'Afrique, sont venus, fuyant devant l'invasion arabe, chercher à Rome un établissement : ainsi s'est constitué dès le milieu du vi^e siècle tout un groupe de monastères grecs, que peuplent des Ciliciens, des Syriens, des Grecs, des Arméniens. Puis, pour grossir cette colonie, c'est un flot incessant de pèlerins, de négociants, de voyageurs, de fugitifs. Au pied de l'Aventin et du Palatin, tout un quartier grec s'étend autour de l'église, au nom si caractéristique, de Sainte-Marie in Cosmedin ou *in schola graeca*. Ajoutez enfin les nombreux fonctionnaires d'origine orientale, qui souvent s'établissent à Rome à demeure, comme ce Platon, curateur du palais impérial du Palatin, qui fut le père du pape Jean VII. Par tout cela, on le conçoit, les usages grecs pénètrent en Italie ; l'Église adopte les fêtes grecques et le culte des saints grecs ; la société prend les costumes, les mœurs, les prénoms, la langue même de l'Orient byzantin. L'art naturellement n'échappa point à ces influences, et bien avant l'époque où la persécution iconoclaste jettera en Italie un flot de moines et de réfugiés byzantins, il accepta, il subit les enseignements de Byzance. Et c'est pourquoi, pour connaître l'art byzantin du vi^e siècle, il est indispensable d'étudier les monuments romains de ce temps.

L'architecture. — Que l'on regarde par exemple les églises romaines de cette époque. En Orient, on le sait, c'était un type courant d'architecture que la basilique à tribunes disposées au-dessus des bas-côtés. On l'imita à Rome. Dans la seconde moitié du vi^e siècle, à Saint-Laurent hors les murs, le pape Pélage II établissait une galerie à arcades au-dessus de l'entablement droit qui surmonte les colonnes ; au milieu du vii^e siècle, l'église de Sainte-Agnès hors les murs était pareillement rebâtie avec des tribunes au-dessus des bas-côtés. L'une et l'autre formaient ainsi de vraies basiliques orientales, tranchant sur le type romain, et qui demeurèrent à l'état d'exception. Ailleurs on rencontre des églises à plan circulaire : Saint-Théodore, au pied du Palatin, qui date de la fin du vii^e siècle ; Sainte-Anastasie, primitivement consacrée sous le vocable de l'*Anastasis*, et qui sans doute reproduisait le plan de l'église de la Résurrection à Jérusalem. On sait enfin qu'à la fin du vi^e siècle Narsès avait fondé une basilique en l'honneur des apôtres,

bâtie sur le plan de l'église des Apôtres à Constantinople : elle dessinait une croix grecque, surmontée au centre d'une coupole.

Ainsi les types consacrés de l'architecture orientale fournissaient des modèles à l'Italie byzantine. La décoration sculptée, et plus encore les monuments de la peinture, attestent les mêmes influences.

*Les mosaïques*¹. — La mosaïque de l'église des Saints-Cosme et



Fig. 170. — Rome. Sainte-Agnès. Mosaïques de l'abside (Phot. Anderson).

Damien, exécutée au commencement du vi^e siècle sous le pape Félix IV (526-530), avait été la dernière composition où se fût manifestée la tradition classique et romaine. Après cette œuvre capitale, l'une des plus nobles de l'art chrétien, pendant plus de cinquante ans la série des mosaïques romaines s'interrompt ; et quand l'art des mosaïstes réapparaît à la fin du vi^e siècle, il reparait transformé. C'est Byzance qui y domine désormais. Sans doute, à

1. De Rossi, *Musaici cristiani di Roma*, Rome, 1870-1895 ; Clause, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893 ; Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*, III, Rome, 1902 ; Bertaux, *Rome* ; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4^e bis 13^e Jahrhundert*, Fribourg, 1916. ; Marguerite Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes IV^e-X^e siècles*, Genève, 1924.

Saint-Laurent hors les murs, Pélage II (578-590) copie encore sur l'arc triomphal la disposition de l'abside des Saints-Cosme et Damien ; mais entre l'original et cette gauche imitation il y a un

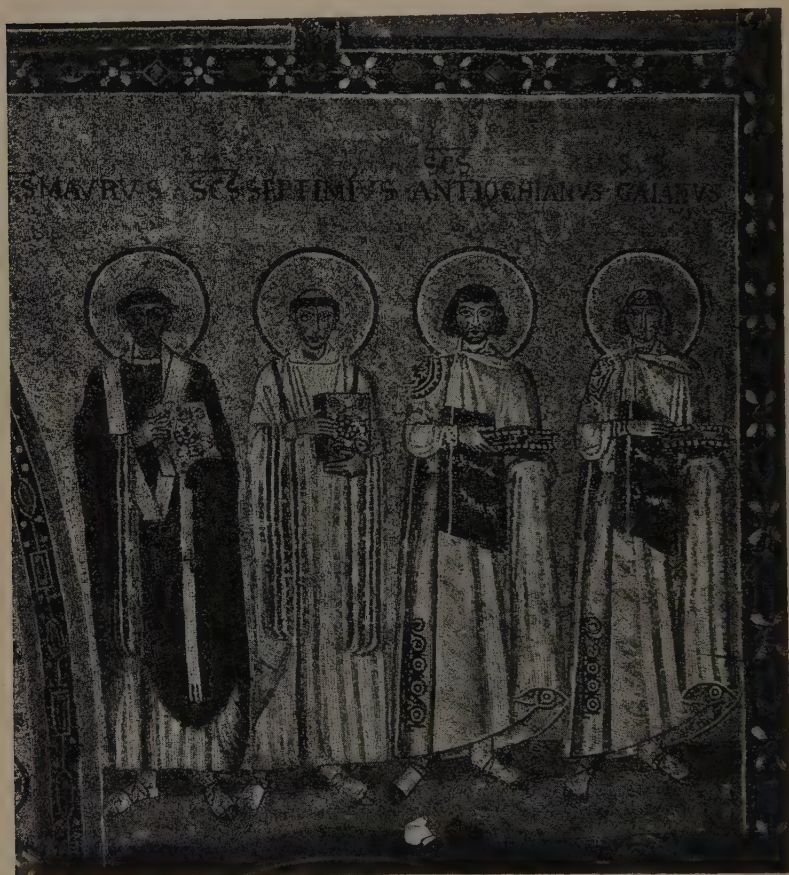


Fig. 171. — Rome. Mosaiques de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (Phot. Anderson).

abîme, et le Christ-roi assis sur le globe du monde a déjà quelque chose d'oriental. Bientôt les motifs nouveaux empruntés à Byzance s'introduisent plus largement encore ; et pareillement les costumes qui donnent aux saints et aux saintes l'aspect de dignitaires de

la cour impériale, les attitudes solennelles qui semblent réglées par un cérémonial immuable, les gestes de bénédiction que font les personnages sacrés, le décor et les types, tout cela vient de l'Orient grec.

Sainte-Agnès. Oratoire de Saint-Venance. — Au VII^e siècle, à Sainte-Agnès hors les murs, décorée entre 625 et 640, le Christ disparaît de l'abside : à sa place, à la place d'honneur, la martyre apparaît, somptueusement vêtue comme une impératrice de Byzance (fig. 170). Sur sa tête une couronne d'or est posée ; des bijoux ornés d'or et de pierreries s'accrochent aux tresses de ses cheveux ; une étole d'or gemmée recouvre ses épaules, sous laquelle passe une tunique violette bordée d'or, dont l'un des pans porte l'image du phénix. Le développement du culte de la Vierge, dont l'importance, toujours sous l'influence de l'Orient, s'accroît singulièrement dans la Rome du VII^e siècle, donne son caractère à la décoration absidale de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (vers 640). La Vierge orante y occupe le centre de la composition, la tête et le buste drapés dans le voile syrien, tandis que le Christ n'est figuré qu'en buste, dans les nuées d'où il bénit sa mère. Aux côtés de la Madone, et sur les parois latérales de l'arc, des saints font cortège à Marie (fig. 171) : plusieurs d'entre eux portent le costume des dignitaires byzantins, la tunique courte serrée à la taille par une riche ceinture, la chlamyde retenue à l'épaule par une fibule et sur laquelle est cousu le *loron* de pourpre, les hautes bottines richement brodées. C'est sous le même aspect qu'apparaissent les saints qui, dans l'abside de Saint-Étienne le Rond (vers 648), encadrent la croix gemmée supportant le médaillon du Christ, et le saint Sébastien de Saint-Pierre-ès-Liens (vers 680), qu'une image votive représente en guerrier byzantin. Mais l'oratoire surtout que le pape Jean VII, un grec, fit construire en 705 à Saint-Pierre en l'honneur de la Vierge-reine, atteste le caractère que Byzance donna à l'art romain de ce temps.

*Oratoire du pape Jean VII*¹. — Une des parois de la chapelle reproduisait, semble-t-il, la disposition d'un retable byzantin. Dans un grand compartiment central, on voyait la Vierge-reine debout dans l'attitude de l'orante, la tête chargée d'un énorme diadème ; à ses pieds se tenait le pape présentant le modèle de sa chapelle. Autour de ce tableau central, une série de compositions plus petites

1. Müntz, *L'oratoire du pape Jean VII* (R. A., 1877).

représentaient la vie du Christ, de l'Annonciation jusqu'à la Descente aux limbes et à la Visite des saintes femmes au tombeau. Sur l'autre paroi étaient figurés les épisodes de la vie de saint-Pierre et de saint Paul. Malheureusement, lorsque au *xvi^e* siècle Bramante démolit l'ancienne basilique de Saint-Pierre, l'oratoire partagea le



Fig. 172. — Adoration des Mages. Mosaïque de l'oratoire de Jean VII (Sainte-Marie in Cosmedin à Rome) (Phot. Anderson).

sort commun de tant d'autres monuments. De ses mosaïques dispersées il ne subsiste plus que quelques fragments épars. La Vierge est à Florence, dans l'église de Saint-Marc ; l'image du pape est déposée dans les Grottes vaticanes ; quelques morceaux sont au musée du Latran ; un fragment de la Nativité a été signalé récemment à Orte. De tous ces morceaux, le plus remarquable est le panneau représentant l'Adoration des Mages, qui est conservé à Sainte-Marie in Cosmedin (fig. 172). Le coloris en est fort beau, et l'enfant divin tout en or fait une tache lumineuse entre l'ange blanc et la Madone harmonieusement vêtue de bleu, de blanc et de violet. L'exécution n'est point sans beauté, et les cubes très fins employés pour les visages attestent un art habile encore et raffiné. Aussi bien, par les types comme par la composition, cet art est absolument byzantin.

*Fresques des catacombes*¹. — Les fresques ajoutées, au VI^e et au VII^e siècle, à la décoration des Catacombes s'inspirent également plus d'une fois de l'Orient. Cela est visible dans les peintures du



Fig. 173. — Madone et Saints. Fresque du cimetière de Commodilla à Rome (d'après le *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana*, t. X).

VI^e siècle récemment découvertes au cimetière de Commodilla, près de la Via Ostiense : l'une représente le Christ jeune, assis sur le globe

1. Roller, *Les catacombes de Rome*, Paris, 1881 ; Marucchi, *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*, 1890 ; Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg, 1904 ; *Pitture del cimiterio di Commodilla* (NBAC, X, 1902).

du monde, entre des saints ; une autre, plus caractéristique et plus belle (fig. 173), figure la Vierge, toute syrienne d'aspect, debout entre les martyrs Félix et Adautus ; à ses pieds une femme se tient, qu'une longue inscription latine désigne sous le nom de Turtura. Une dernière fresque enfin, datée avec précision de la fin du vi^e siècle, montre un saint Luc. Ailleurs, au cimetière de Generosa, un Christ du vi^e siècle, barbu, imposant, solennel, trône, bénissant à la grecque, parmi des saints. Au cimetière de Calliste, dans la crypte de Sainte-Cécile, la martyre est représentée, jeune, élégante, gracieuse, vêtue d'une riche dalmatique de pourpre brodée de fleurs, que couvre un superhuméral orné de pierreries. Debout, les bras étendus, les cheveux entrelacés de perles, elle apparaît, de même que les saintes des mosaïques, comme une princesse de Byzance, et en effet cet ouvrage date du vi^e siècle. Enfin, dans la catacombe de Saint-Pontien, on trouve un Christ très byzantin du vii^e siècle, et à la même époque appartenaient les peintures presque ruinées de la basilique cimitériale de Saint-Valentin. Elles racontaient, avec des détails empruntés aux apocryphes, la vie du Christ et celle de la Vierge, et l'influence byzantine y était manifeste.

*Santa Maria Antica*¹. — Mais, de tous les monuments de la peinture romaine du vii^e et du viii^e siècle, le plus considérable assurément est l'importante décoration à fresque de la basilique de Santa Maria Antica, découverte en 1900 dans les fouilles du Forum, au pied du Palatin, entre le temple de Castor et le couvent des Vestales. Des peintures de date assez diverse couvrent les parois de cette église ; sur certains points, plusieurs couches superposées se rencontrent, dont il n'est point aisé de déterminer la chronologie. Certaines fresques, les plus nombreuses peut-être, doivent être attribuées au ix^e et au x^e siècle ; d'autres, que des inscriptions datent avec précision, remontent au milieu du viii^e siècle ; quelques-unes, plus anciennes, sont de la fin du vii^e ou du début du viii^e siècle, et certaines remontent sans doute au milieu du vii^e siècle et jusqu'au vi^e siècle même. Partout les inscriptions grecques se mêlent

1. Rushford, *The church of S. Maria Antica* (Papers of the British school at Rome, I, 1902) ; Wilpert, *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antica* (BZ, XIV, 1905) ; Hülsen, *Die Ausgrabungen auf dem Forum romanum* (Mitt. des D. arch. Instituts, Röm, Abt. XX, 1905) ; de Grüneisen, *Studj iconografici in S. Maria Antica* (Archivio della R. Società romana di storia patria, XXIX, 1906) ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, II, 250-258 et 377-382 et surtout de Grüneisen, *Sainte-Marie antique*, Rome, 1911. Cf. Diehl, *Sainte-Marie-Antique* (Dans l'Orient byzantin, Paris, 1917).

aux inscriptions latines, et les traditions byzantines s'unissent aux traditions romaines ; l'art oriental, porté en Italie d'abord par les moines grecs, puis par les fidèles des saintes images, mêle ses œuvres savantes aux ouvrages de l'art romain survivant : si bien que c'est ici peut-être, comme on l'a justement remarqué, « le monument de la peinture le plus important du haut moyen âge ».



Fig. 174. — Rome. Fresques de S. Maria Antica (Phot. Moscioni)

L'édifice à trois nefs terminées par trois absides, et il est précédé d'un vaste atrium carré, également décoré de peintures, qui datent de la seconde moitié du VIII^e siècle. Dès l'entrée, l'influence byzantine est visible : à gauche de la porte, sur la muraille, sainte Agnès et sainte Cécile sont représentées, vêtues en princesses d'Orient, avec leurs noms écrits en grec ; et un peu plus loin, également sur le mur de gauche, est figuré, avec une longue barbe grise, Abbacyros, un saint oriental, dont le corps fut au VII^e siècle transporté d'Alexandrie à Rome, et qui, dès la fin du VII^e siècle, avait sa basilique non loin du Tibre. Dans l'église même, au collatéral de

gauche, une solennelle assemblée de saints occupe tout le bas du mur de gauche (fig. 174). Au milieu d'eux le Christ, bénissant à la grecque, est assis sur un trône ; il a les cheveux longs plaqués sur le front, la courte barbe brune, les grands yeux largement ouverts, le teint pâle, l'aspect triste et vieilli des Christs byzantins. A ses côtés se rangent, tous désignés par des inscriptions grecques, des papes, des pères de l'église grecque, des moines célèbres de la Palestine, à la stature courte et robuste, aux visages ascétiques, pleins d'expression et de vie, aux vêtements harmonieusement drapés. Au registre supérieur, une série de tableaux, expliqués par des légendes latines, racontent des épisodes bibliques, depuis la Création jusqu'à la fin de l'histoire de Joseph. Dans la nef de droite, une niche est décorée de trois figures de femmes, dont chacune tient un enfant dans ses bras ; c'est la Madone, entre sainte Anne et sainte Élisabeth, désignées par des inscriptions latines. Ici aussi, deux rangées superposées d'épisodes évangéliques complètent la décoration de la paroi : on y voit, assez endommagés au reste, les miracles du Christ.

Mais la décoration des absides surtout mérite de retenir l'attention. Dans celle de gauche, au fond, la Crucifixion est représentée ; les inscriptions sont latines, mais la composition est toute byzantine et rappelle la Crucifixion peinte au vi^e siècle dans l'évangile syriaque de Florence. Au-dessous, la Vierge-reine, richement vêtue, tenant sur ses genoux l'enfant divin, trône parmi les saints patrons et les pieux fondateurs de la chapelle (fig. 175). Sur les parois latérales, sont figurés les épisodes de la passion de sainte Julitta et de saint Quiricus, son fils, également avec des inscriptions latines. Ici des indications précises datent la décoration : à côté du portrait du pape Zacharie (741-752), on rencontre par trois fois, avec le nimbe carré des vivants, le primicier Theodote, « dispensateur de Santa Maria Antica », qui fit exécuter les fresques de l'abside.

De même, l'abside principale a sa chronologie assez bien déterminée. On n'y a pas relevé moins de trois couches de stuc peint superposées, de telle sorte que cette muraille qui occupe le fond de l'église forme, comme on l'a dit spirituellement, un véritable palimpseste, assez malaisé au reste à déchiffrer. Sur la couche la plus ancienne, on voit la Vierge assise sur un trône, en costume d'impératrice byzantine, vêtue d'une robe de pourpre violette, toute constellée de pierreries et d'or, la tête chargée d'un lourd et magnifique diadème. Sur ses genoux, l'enfant est assis, en robe

blanche, en manteau d'or, jolie tête expressive et vivante. Sur la droite, un ange s'incline vers la Madone, et sans doute, sur la gauche, figurait, dans la même attitude, un autre ange aujourd'hui disparu.

A voir l'analogie que présentent ces peintures avec les mosaïques de l'oratoire de Jean VII, on est tenté tout d'abord d'attribuer ces fresques au commencement du VIII^e siècle, au temps d'un pape qui eut, on le sait, une sollicitude spéciale pour Sainte-Marie-Antique. Il faut cependant se résoudre à les dater d'une époque plus ancienne,



Fig. 175. — Rome. Fresques de S. Maria Antica (Phot. Moscioni).

et peut-être du VI^e siècle. Sur la couche de stuc en effet qui recouvre la Vierge-reine, des peintures sont représentées, qui datent certainement du milieu du VII^e siècle : ce sont des saints, dont les cartels portent des textes rappelant le concile de Latran de 649 ; ce sont surtout les débris d'une Annonciation, deux têtes, dont celle de l'ange surtout, d'un modelé savant, d'un charme incomparable, d'une inspiration encore tout antique, est un ouvrage d'un art tout à fait supérieur, auprès duquel le reste semble presque insignifiant.

Par-dessus ces deux couches de stuc, une troisième couche porte une vaste décoration. Au haut du mur, au-dessus de la conque de l'abside, une grande fresque, disposée en zones superposées, représente la Crucifixion, entre des séraphins, des anges et une foule de fidèles adorant le Sauveur attaché à la croix ; sur des cartels rouges sont inscrits en lettres blanches les textes grecs des prophéties relatives à la Passion. Plus bas, aux côtés de l'abside, s'alignent, en deux registres superposés, des papes et des saints, à gauche des pères de l'Église latine, à droite saint Basile et saint

Grégoire de Nazianze, belles têtes énergiques et vivantes, que désignent des inscriptions grecques. Sans doute, dans la conque de l'abside, une figure de la Vierge-reine complétait la décoration. Elle a été au milieu du VIII^e siècle recouverte par une colossale image du Christ, bénissant à la grecque ; et à ses pieds est debout le pape Paul I (757-767), dont la tête ceinte du nimbe carré date la peinture.

Il semble bien que ce grand ensemble appartient au commencement du VIII^e siècle et qu'il est l'œuvre du pape Jean VII. On sait par le *Liber pontificalis* que ce pontife avait fait décorer de peintures l'église de Sainte-Marie-Antique, et les fouilles ont rendu un fragment de l'ambon qu'il y avait fait élever sur lequel, en grec et en latin, se lit le nom du pape, « serviteur de la Theotokos ». Il y a donc toute raison d'attribuer à son temps ces fresques de style tout oriental, de technique habile et de modelé savant, qui s'accordent bien avec la dévotion toute grecque que le pape avait pour la Madone. Et sans doute faut-il rapporter à la même époque toute la décoration du presbyterium. Sur les murs latéraux, au-dessous d'une série de tableaux évangéliques presque détruits, deux files de médaillons représentent les apôtres ; parmi eux on remarquera particulièrement les têtes, d'un type si individuel, de saint André et de saint Barthélémy. Des figures de saints, représentés en pied, complétaient la décoration : il en subsiste, sur la paroi de droite, une sainte Anne d'un beau style.

Ainsi, les fresques du VI^e, du VII^e et du commencement du VIII^e siècle se mêlent à Santa Maria Antica aux peintures contemporaines de l'époque des iconoclastes et attestent, pour l'une et l'autre époque, la puissante influence de Byzance sur l'art romain. Les siècles suivants continuèrent ou renouvelèrent sous les mêmes auspices la décoration de l'église. Une inscription du temps d'Adrien (fin VIII^e siècle) se lit sous une peinture de l'atrium représentant saint Sylvestre présentant le pape à la Vierge-reine. Des saints à légendes grecques, qui semblent du IX^e siècle, décorent le pourtour de l'abside de droite. Ailleurs, sur un pilastre qui sépare la nef centrale du bas-côté de gauche, on voit une intéressante représentation de l'Anastasis, byzantine, où le Christ jeune, emporté d'un élan rapide, foule aux pieds Satan nu, renversé sur les portes brisées de l'Hadès. Ailleurs, sur un des piliers de la nef centrale, c'est l'ange de l'Annonciation faisant face à la Madone, c'est saint Démétrius. et au revers du même pilier, la belle composition de la

Déisis. Tous ces épisodes sont accompagnés d'inscriptions grecques ; les figures, un peu longues, sont excellemment modelées et drapées ; les restes du coloris sont fort beaux. Enfin sur un autre pilier, c'est sainte Salomonè, la mère des Macchabées, désignée par une inscription grecque et représentée debout, dans sa robe jaune, sous son manteau et son voile syrien de pourpre violette, au milieu de ses six fils. La figure admirablement modelée est absolument remarquable : on y trouve toute « la science, la noblesse, l'élégance » de l'art byzantin du ix^e siècle. C'est à cette date en effet qu'il faut rapporter la série des scènes qui viennent d'être décrites, et sans doute aussi le Christ trônant parmi les saints du collatéral de gauche, et les saintes du collatéral de droite.

Ainsi les œuvres les plus savantes et les plus nobles de la Renaissance byzantine du ix^e siècle se mêlent, à Santa Maria Antica, aux peintures du vii^e et du viii^e siècle. Mais une inspiration commune anime toute cette décoration. Malgré le mélange d'éléments latins, malgré les inscriptions latines, malgré la place faite à des saints nettements locaux, l'ensemble est grec dans les compositions, les types et le modelé. « Ni la Grèce, ni l'Orient, a-t-on dit justement, n'ont conservé de fresques comparables aux fresques byzantines de l'église du Palatin ¹. » C'est ce qui les rend si précieuses pour l'histoire de l'art.

Saint-Sabas ². — Avec les fresques les plus récentes de Santa Maria Antica, nous avons dépassé le vii^e siècle et décrit par avance certaines œuvres, dont il faudra, pour des chapitres ultérieurs, retenir le souvenir. D'autres peintures, récemment découvertes à Rome, nous ramènent à l'époque que nous étudions. Ce sont, dans l'oratoire de Sainte-Silvie retrouvé sous l'église de Saint-Sabas, les sept belles têtes de saints provenant du mur au-dessus de l'abside. Le style en est grec, et la technique fort analogue à celle des peintures que Jean VII fit exécuter à Santa Maria Antica. Elles peuvent donc être attribuées au commencement du viii^e siècle. Ici aussi d'autres fragments, assez endommagés, semblent dater du ix^e ou du x^e siècle ; ils représentent une série de scènes de l'enfance et des miracles du Christ, toutes accompagnées de légendes grecques et qui semblent se rattacher à l'iconographie palestinienne ³.

1. Bertaux, *Rome*, II, 54.

2. Wüscher-Becchi, *Die griechischen Wandmalereien in S. Saba* (RQ, XVI, 1903) ; Wilpert, *Le pitture del oratorio di S. Silvia* (Mélanges de Rome, 1906). Cf. Munoz, *Pitture medioevale romane* (L'Arte, 1905).

3. Millet, *Recherches*, 674-676.

Ravenne. — Mais si l'on veut voir combien cet art byzantin du VII^e siècle, si capable encore de produire de belles œuvres, est proche pourtant de la décadence, c'est vers Ravenne qu'il faut tourner les yeux.

Mosaïques du VII^e siècle ¹. — Après l'époque de Justinien, l'art chrétien s'éteignit vite dans la capitale de l'exarchat. Sans doute, jusqu'à la fin du VII^e siècle, on continua à décorer de mosaïques les murailles des églises : mais de ces médiocres ouvrages toute inspiration originale a disparu. On se borna à copier assez servilement les modèles incomparables qu'offraient Saint-Vital ou Saint-Apollinaire-Neuf. C'est ce que fit, dans la seconde moitié du VI^e siècle, l'artiste qui acheva la décoration plus ancienne de la chapelle archiépiscopale : il reproduisit, avec plus de raideur seulement et de gauche maladresse, le beau décor du chœur de Saint-Vital. Pareillement les mosaïstes qui, vers le même temps, ornèrent l'abside de Sainte-Agathe et ceux qui, au VII^e siècle, décorèrent l'arc triomphal de Saint-Michel in Affricisco, se contentèrent de copier le Christ trônant de Saint-Apollinaire-Neuf. Enfin, à Saint-Apollinaire in Classe, les artistes qui, dans la seconde moitié du VII^e siècle, exécutèrent les mosaïques de l'arc triomphal et achevèrent la décoration du chœur, s'inspirèrent visiblement du décor de Saint-Vital. De là viennent les villes saintes, d'où deux processions de brebis montent vers le médaillon du Christ qu'accompagnent les symboles des évangélistes ; de là viennent les grandes figures d'archanges tenant le labarum qui occupent les retombées de l'arc. De là encore les tableaux eucharistiques où, sur les côtés du chœur, le mosaïste a combiné les sacrifices mystiques d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham ; et de là enfin la composition historique, malheureusement fort abîmée, où l'on voit l'empereur Constantin IV remettant à l'archevêque Reparatus les privilèges qui affranchissaient son église de l'autorité romaine. Dans tout cela, l'artiste s'est contenté de combiner un peu différemment les éléments épars qu'il empruntait à son modèle : il n'a fait nul effort créateur. Et à côté des belles mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire, d'une inspiration si haute, d'une tenue si belle encore, rien ne montre mieux la décadence où est tombé au VII^e siècle l'art chrétien.

L'unique miniature d'un manuscrit copte du livre de Job, conservé

1. Cf. les ouvrages cités p. 118 de Richter, Bayet, Clause, Rjedin, Kurth et Diehl.

à la bibliothèque de Naples, donne une impression toute semblable. Dans cet ouvrage, qui date du VII^e siècle, quatre figures sont représentées, où Ainalof reconnaît des personnages historiques appartenant à une famille royale alors régnante. Il y a donc là un motif assez analogue aux célèbres tableaux de Saint-Vital représentant Justinien et Théodora : mais la différence dans l'exécution est profonde. Sans doute la miniature de Naples n'est qu'un dessin à la plume préparé pour l'enluminure, et d'ailleurs traité d'une main rapide et aisée. Mais ces figures immobiles sont, malgré quelques qualités, d'une raideur et d'une gaucherie extrêmes. A cet art byzantin qui faiblit, il faut donc, s'il doit vivre, que quelque grande révolution apporte des éléments nouveaux de fraîcheur et de vie : c'est le grand service que lui rendra au VIII^e siècle la querelle des images. En lui portant des coups sensibles, les iconoclastes allaient en même temps le réveiller de sa torpeur et le transformer.

CHAPITRE X

LA QUERELLE DES IMAGES

I. Le mouvement iconoclaste. Hostilité ancienne des chrétiens contre les images. Causes du mouvement iconoclaste. La lutte contre les images. — II. L'art officiel et profane à l'époque iconoclaste. Caractères de l'art nouveau. Les constructions de Théophile au Palais-Sacré. Influence de l'Orient sur cet art. — III. Les monuments de l'époque iconoclaste. Mosaïques de Salonique. Ivoires. Émaux. Miniatures. — IV. L'art religieux à l'époque iconoclaste. Le psautier Chloudof. Le Physiologus. Conséquences de la crise iconoclaste. — V. La question byzantine au VIII^e et au IX^e siècle. Expansion de l'art byzantin. Rome. Cividale. La renaissance carolingienne.

I

LE MOUVEMENT ICONOCLASTE

Hostilité ancienne des chrétiens contre les images. — De très bonne heure, en présence du magnifique développement de l'art chrétien, certaines inquiétudes s'étaient manifestées dans l'Église, et les âmes pieuses avaient éprouvé des scrupules. Dieu même n'avait-il point jadis, en dictant à Moïse ses commandements, semblé proscrire formellement les manifestations de l'art ? « Tu ne te feras aucune image taillée, lisait-on dans le Décalogue, ni aucune ressemblance. » Beaucoup de chrétiens conservaient donc l'antique antipathie que les Juifs avaient eue pour les représentations de la figure humaine. Des conciles avaient en termes exprès interdit de décorer les églises de peintures, « afin, dit le concile d'Elvire en 306, que l'objet de notre culte et de notre adoration ne soit pas exposé sur les murs. » Des évêques, surtout après le triomphe de l'Église et le grand mouvement d'art qui l'accompagna, avaient eu de semblables préoccupations. Eusèbe traitait de « coutume païenne » le fait de représenter le Christ et les apôtres. D'autres agissaient, parfois avec une brutale énergie. A la fin du IV^e siècle, Épiphane de Chypre, entrant dans une église de Palestine, y trouvait une tenture représentant le Christ. « A ce spectacle, écrit le saint, je m'indignai de voir la représentation humaine dans le lieu saint, contre le

précepte des Écritures, et je déchirai le voile. » Au siècle suivant, Xénaias, évêque d'Hiérapolis en Syrie, faisait dans son diocèse une véritable guerre aux images. Cette ferveur iconoclaste se rencontrait même en Occident. Vers la fin du vi^e siècle, Serenus, évêque de Marseille, faisait détruire toutes les images dans sa ville épiscopale, et le pape Grégoire le Grand, tout en blâmant les excès de ce zèle, louait le prélat d'avoir empêché la foule d'adorer les images.

Assurément, ce n'étaient là que des protestations isolées. Mais elles attestaient un état d'âme obscur, une sourde hostilité qui, surtout en Orient, persistait contre les images. Tandis que la Grèce, toujours éprise de beauté plastique, acceptait volontiers dans l'art chrétien la représentation de la figure humaine, l'Asie au contraire gardait franchement les vieilles répugnances sémitiques contre l'idolâtrie. C'est en Syrie, plus que partout ailleurs, que se manifestèrent les passions iconoclastes. Au vi^e siècle, Antioche était le théâtre d'une véritable émeute dirigée contre le culte des images. Au vii^e siècle, il n'était point rare de voir frapper à coups de lance ou détruire sauvagement des tableaux sacrés. C'est dans ce milieu oriental enfin que naissait au vii^e siècle et prospérait l'hérésie paulicienne, ennemie farouche de tout ce qui n'était point le culte « en esprit et en vérité ». Toutes ces tendances se précisèrent et prirent corps au viii^e siècle dans le grand mouvement des iconoclastes.

*Causes du mouvement iconoclaste*¹. — Pour comprendre l'âpre violence de cette querelle fameuse, il faut se rendre compte de la place grandissante que les images avaient prise dans la religion et le culte. Représentation matérielle du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints, l'image avait bien vite reçu de la piété des fidèles les mêmes honneurs que le modèle représenté et acquis aux yeux des croyants de surnaturelles vertus. Certaines de ces images étaient même considérées par la crédulité de leurs adorateurs comme « non faites de main d'homme » (ἀχρηροποίητοι), et cette prétendue origine miraculeuse leur valait des respects particuliers. Aussi était-ce un universel débordement de superstition. On mettait les images partout, non pas seulement dans les églises, mais dans les maisons particulières, sur les meubles, dans le costume ; on ne se contentait pas de les vénérer, on les adorait ouvertement. On se prosternait devant les icones, on les baisait, on les encensait ; on les couronnait de fleurs, on allumait des cierges

1. Paparrigopoulo, *Histoire de la civilisation hellénique*, Paris, 1878; Schwartzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha, 1890; Lombard, *Constantin V, empereur des Romains*, Paris, 1902; Bréhier, *La querelle des images*, Paris, 1904.

devant elles, on chantait des hymnes spécialement composés en leur honneur. Bien plus, on les donnait pour parrains aux enfants nouveau-nés ; on attendait d'elles des guérisons merveilleuses, on en espérait des miracles prodigieux. Pour faire venir de l'eau dans son puits tari, une femme d'Apamée y jetait une image sainte ; et les hagiographes montrent les images parlant, agissant, se déplaçant comme des êtres surnaturels et divins. Insensiblement, on retournait aux pratiques de l'idolâtrie païenne : la foi populaire s'attachait à l'image, simple symbole, comme à une vivante réalité.

De tels excès devaient inévitablement amener une réaction. L'expansion de l'islam et ses triomphes aidèrent encore au succès des tendances hostiles aux images. Beaucoup de gens pieux, frappés des victoires prodigieuses des infidèles, voyaient dans les défaites chrétiennes une preuve de la colère divine et, en combattant les images, pensaient apaiser le mécontentement de Dieu. Beaucoup d'autres sentaient le désir d'épurer une religion que le culte des images transformait en idolâtrie. Les peintures, affirmait un empereur iconoclaste, « sont des objets bas, indignes d'exciter l'adoration ; la vérité seule doit fixer les regards ». Les pères du concile de 753 déclaraient pareillement, en termes énergiques : « Satan a réintroduit peu à peu l'idolâtrie sous le masque du christianisme. » Ils disaient encore : « L'art coupable de la peinture est un blasphème contre le dogme fondamental de notre salut, c'est-à-dire l'incarnation du Christ. Le christianisme a renversé le paganisme tout entier, non point seulement les sacrifices païens, mais les images païennes » ; et impitoyablement les docteurs de l'Église condamnaient « l'artiste ignorant qui, par un sacrilège esprit de lucre, représente ce qui ne doit pas être représenté et veut, de ses mains souillées, donner une forme à ce qui ne doit être cru que du cœur ».

Tels étaient aussi les sentiments des empereurs de la dynastie nouvelle qui, depuis le commencement du VIII^e siècle, régnait à Constantinople. Syriens d'origine, ils étaient naturellement hostiles à des formes de culte où ils ne voyaient qu'idolâtrie. Non qu'ils fussent, comme on l'a dit quelquefois, incroyants ou rationalistes. Les souverains iconoclastes du VIII^e et du IX^e siècle étaient des princes pieux, des croyants convaincus et sincères, soucieux de réformer et de purifier la religion : et c'est un fait significatif qu'ils trouvèrent autour d'eux pour cette tâche des concours nombreux et fidèles — et cela jusque dans le clergé.

Sans doute aux motifs religieux s'ajoutèrent des raisons poli-

tiques. Dans cette société superstitieuse, les moines avaient vite pris une grande influence. Or le développement démesuré de la propriété ecclésiastique était une cause d'affaiblissement pour l'État, dont il diminuait les ressources militaires et financières ; la puissance morale du monachisme était d'autre part un danger évident pour l'autorité laïque. On conçoit que des hommes de gouvernement, soucieux des intérêts de la monarchie, aient senti le besoin de réagir contre cet état de choses, et par là encore ils se trouvèrent amenés à attaquer l'art religieux. Outre que cet art en effet était en grande partie aux mains des moines, il leur fournissait par ailleurs un moyen d'action singulièrement fort : une icône célèbre était pour le couvent qui la possédait une source de richesse autant que d'influence. Si bien que, pour ces raisons diverses, par scrupule religieux autant que par nécessité politique, les images sacrées, aux yeux des princes de la dynastie nouvelle, ne pouvaient paraître qu'un objet d'abomination, digne de toutes les rigueurs et de toutes les proscriptions.

La lutte contre les images. — Quoi qu'il en soit des motifs, la lutte menée contre les images fut singulièrement ardente et longue : pendant plus d'un siècle, elle agita passionnément l'empire byzantin. En 726, l'empereur Léon III l'Isaurien fit paraître le premier édit contre les images. L'émotion fut vive à Constantinople, quand on voulut procéder à l'exécution. Une émeute éclata quand un officier impérial tenta de briser la figure du Christ qui, à l'entrée du palais impérial, décorait la porte de la Chalcé ; des femmes renversèrent l'échelle sur laquelle était monté ce fonctionnaire, et dans la bagarre il fut massacré. Naturellement la violence répondit à la violence ; des mesures de rigueur réprimèrent les soulèvements qui, à l'exemple de la capitale, éclatèrent dans les provinces occidentales de la monarchie. Toutefois, malgré quelques conflits sanglants, il n'y avait point encore de persécution systématique, et dans l'application de l'édit une grande modération fut d'abord observée.

Mais avec Constantin V, fils de Léon III, la lutte se fit plus âpre. Le concile iconoclaste de 753 condamna formellement les images, « comme une chose odieuse et abominable », et anathématisa ceux qui les exécutaient. Armé de cet instrument, l'empereur agit énergiquement contre des rebelles devenus en même temps des hérétiques. Les moines furent persécutés, exilés, emprisonnés, parfois mis à mort ; les couvents furent fermés ou laïcisés ; les églises

furent désaffectées ; les écrits favorables aux images furent jetés aux flammes ; les images surtout furent détruites impitoyablement. « Partout où il y avait des images, dit un contemporain, on les détruisait en les brûlant ou en les jetant bas, ou bien on les effaçait avec un enduit. » « Celles qui étaient en mosaïque, dit un autre, on les arrachait ; celles qui étaient peintes au moyen de cire colorée, on les raclait. Toute beauté disparut des églises. » Ainsi furent détruites les fresques de l'église des Blachernes, qui représentaient des scènes de la vie de Jésus ; ainsi disparurent les mosaïques et les fresques qui décoraient le patriarcat, et nombre d'autres œuvres de l'art chrétien. Les manuscrits illustrés n'échappèrent pas davantage à la ruine : à Sainte-Sophie, plusieurs manuscrits précieux furent enlevés, d'autres lamentablement lacérés à toutes les pages ornées de miniatures. Ailleurs, les manuscrits devinrent la proie des flammes. Les iconoclastes se vantaient d'adorer le Christ « en esprit et en vérité », mais leur fanatisme nous a fait perdre la plupart des chefs-d'œuvre de l'art chrétien des premiers siècles.

La mort de Constantin V amena une réaction contre son système. La « très pieuse » impératrice Irène voulut rétablir le culte des images, et au concile iconoclaste de 753 elle opposa l'autorité d'un concile nouveau. En 787 les pères de Nicée restaurèrent dans tout l'empire le culte des saintes icones. « Elles seront, disaient-ils, rétablies dans les églises, sur les objets du culte, sur les vêtements religieux, sur les murs, sur les tableaux isolés, dans les maisons et dans les rues. Car plus on les voit, plus on s'élève jusqu'au souvenir respectueux dû aux personnages qu'elles représentent. Nous décrétons qu'on les baisera, qu'on se prosternera devant elles, mais sans leur rendre le véritable culte qui n'est dû qu'à la nature divine. » Cette réserve montre combien, malgré leur défaite, les iconoclastes demeuraient puissants, puisque les orthodoxes eux-mêmes prenaient souci de leur donner une partielle satisfaction. Aussi n'est-il point surprenant que la lutte ait recommencé au ix^e siècle. De nouveau, sous Léon l'Arménien, le concile de 815 proscrivit les images ; et pendant vingt-cinq ans trois empereurs, surtout Théophile (829-842) qui était à la fois pieux, entêté et théologien, menèrent contre elles une lutte implacable. De nouveau les rigoureux recommencèrent contre les personnes, et les peintres d'icones, tels que le moine Lazare, dont les chroniqueurs ont conservé l'histoire, payèrent cruellement de la prison et des plus atroces traite-

ments leur obstination à ne se point soumettre. De nouveau les objets d'art religieux furent systématiquement détruits. « Les vases sacrés sont livrés au feu, avec les dessins sur les tableaux et les livres où se lit quelque chose sur les images... Les perquisitions et les enquêtes permettent aux hérétiques de ne laisser intacte aucune image. » « Les objets précieux, lit-on ailleurs, étaient traités comme des choses communes, lorsque les figures divines y étaient gravées. »

Cependant l'œuvre des iconoclastes était fragile. Lorsque Théophile mourut, une lassitude générale faisait souhaiter aux fidèles mêmes de l'empereur la fin de la persécution. La veuve du souverain défunt, régente pour son jeune fils, n'eut point de peine sérieuse à rétablir le culte des images, et plus heureuse qu'Irène, à le rétablir pour jamais (843). Aujourd'hui encore la fête de l'orthodoxie célèbre annuellement le souvenir de la pieuse Théodora et la fin de la crise redoutable que venait de traverser l'empire byzantin.

II

L'ART OFFICIEL ET PROFANE A L'ÉPOQUE ICONOCLASTE

Au cours de cette lutte séculaire, l'art religieux, on le peut croire, avait souffert cruellement. Pourtant il serait fort injuste de se figurer les empereurs iconoclastes comme des barbares ennemis de l'art, désireux d'en étouffer toutes les manifestations. Pour des raisons d'ordre religieux, ils proscrivirent l'art religieux et le persécutèrent : mais ils étaient amis du luxe, des fêtes, et plusieurs d'entre eux furent de grands bâtisseurs. Ils n'avaient nul goût pour les églises froides et nues, pour les palais sans magnificence et sans beauté. Ils détestaient, comme une profanation, la représentation sous des formes humaines du monde intelligible et incorporel, « dont les couleurs mortes ne peuvent figurer les splendeurs » : mais ils n'étaient nullement des puritains.

Caractères de l'art nouveau. — A la place des images qu'ils détruisaient, ils se préoccupèrent donc de mettre autre chose. C'est ainsi que, dans l'église des Blachernes, Constantin V fit représenter, d'après le témoignage d'un contemporain, « des arbres, des oiseaux de toute sorte et des animaux, encadrés dans des rinceaux de lierre où se mêlaient

des grues, des corbeaux et des paons », si bien qu'on lui reprochait d'avoir fait de l'église « un verger et une volière. » Conformément à ces goûts, tandis qu'on détruisait attentivement les représentations sacrées, on prit soin d'épargner et même de restaurer tout ce qui, dans la décoration des églises, n'avait point un caractère religieux. Quand les persécuteurs, dit un écrivain du temps, voyaient figurés quelque part « des arbres, des oiseaux, des animaux et surtout ces scènes sataniques, courses de chevaux, chasses, spectacles et jeux de l'hippodrome, ils les conservaient avec honneur et les embellissaient ». A la place de la fresque représentant le sixième concile, Constantin V, en vertu des mêmes principes, faisait mettre le portrait de son cocher favori. Ailleurs il faisait exécuter des peintures représentant ses victoires, qui remplissaient le peuple d'admiration et d'enthousiasme.

On voit sans peine quels étaient les traits caractéristiques de cet art nouveau. Une chose y frappe tout d'abord, le goût des scènes de genre, du décor pittoresque, de l'ornement, tel que l'avait eu jadis la peinture alexandrine. Il y a, dans le style de l'art iconoclaste, un véritable retour à la primitive décoration des églises chrétiennes, un retour aussi à l'imitation de ces modèles antiques qu'avait peu à peu abandonnés le style monumental. La grande place d'autre part qui semble, dans cet art, avoir été faite au portrait n'est pas moins remarquable : ici encore on observe un retour aux traditions antiques d'Alexandrie, et surtout une tendance significative à l'observation de la nature et au réalisme. Par tout cela, l'époque des iconoclastes faisait reparaître dans l'art des thèmes et des traditions que l'Église en avait insensiblement presque éliminés ; ils ne se perdront plus désormais, et la Renaissance du ix^e siècle en saura faire son profit.

Assurément le concile de 787 condamna sévèrement ces tendances ; il proscrivit, « comme choses honteuses », ces représentations de danses et de scènes de l'hippodrome. Mais les souverains iconoclastes du ix^e siècle s'inquiétèrent peu de ces prohibitions. Théophile surtout, qui fut un grand bâtisseur, fit décorer ses édifices comme avait fait Constantin V. Dans les églises il substitua, comme ses prédécesseurs, aux mosaïques religieuses des peintures représentant des paysages pleins d'oiseaux et d'animaux. Au Palais-Sacré, les constructions qu'il éleva furent plus significatives encore et les contemporains les ont jugées à juste titre « extrêmement magnifiques et dignes de mémoire ».

*Les constructions de Théophile au Palais-Sacré*¹. — Entre le palais de Daphné et le Chrysotriclinium, Théophile fit édifier un vaste ensemble de bâtiments. Ce fut d'abord une salle du trône, le Triconque, ainsi nommée parce qu'elle se terminait par trois absides, disposées à l'est, au nord et au sud. Les murs en étaient splendidement revêtus de marbres multicolores; la voûte était dorée. Vers l'ouest, la salle s'ouvrait sur une terrasse de forme demi-circulaire, le Sigma, semblablement parée de l'éclat des marbres polychromes, et couverte d'un plafond doré que portaient quinze colonnes de marbre phrygien. En avant du Sigma s'étendait un péristyle, d'où l'on descendait sur la place de la Phiale. C'était une cour à ciel ouvert, au milieu de laquelle se dressait une fontaine de bronze, dont la margelle était d'argent, et qui était décorée au centre d'une pomme de pin en or. Sur les côtés de la cour étaient disposés des gradins de marbre, et, sur l'un des paliers qui les coupaient, s'élevait un petit portique de marbre, où deux lions de bronze jetaient de l'eau par leurs gueules ouvertes. C'est dans ce décor magnifique que se donnaient quelques-unes des fêtes qui remplissaient la vie impériale. C'est là que les factions de l'Hippodrome venaient présenter au souverain leurs chevaux caparaçonnés d'or; c'est là que se dansait la lente et solennelle danse aux flambeaux qui, aux fêtes des Broumalia, accompagnait la réception du *saximodeximon*; le basileus présidait à ces cérémonies, assis sur un trône d'or étincelant de pierreries, au dessus duquel s'élevait un dôme porté par quatre colonnes de marbre vert.

Tout autour de cette partie centrale du nouveau palais se disposait une suite de salles ou de pavillons non moins splendidement décorés. C'était la salle de l'Amour, qui servait de cabinet d'armes, et dont les murs étaient couverts de peintures représentant des boucliers et des trophées. C'était le triclinium de la Perle, soutenu par huit colonnes de marbre rose, et dont les murailles étaient ornées de mosaïques figurant toute sorte d'animaux. C'était la chambre à coucher d'été de l'empereur, dont quatre colonnes supportaient la coupole dorée, et qui était toute pavée et incrustée de marbres précieux. Ailleurs, au milieu des jardins, s'élevait une série de pavillons somptueux. C'était le Camilas, que couvrait une coupole dorée soutenue par six colonnes de marbre vert, et dont les

1. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*, Paris, 1861; Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

murs, incrustés de marbres à la partie inférieure, étaient dans le haut revêtus de mosaïques d'or représentant des statues cueillant des fruits. Une autre pièce lui faisait suite, également décorée de mosaïques, où des arbrès et divers ornements se détachaient en vert sur des fonds d'or. C'était encore la salle du Mousikos ou de l'Harmonie, chambre à coucher de l'impératrice, qui devait son nom à la variété et à l'agencement harmonieux des marbres dont elle était parée, autant qu'à son beau pavé de mosaïque, qui semblait une prairie émaillée de fleurs.

Enfin, dans d'autres parties du palais, dans la salle du Lausiacos et dans la galerie du Justinianos. Théophile avait également fait placer des revêtements de mosaïques d'or. Près de là, un dernier pavillon renfermait quatre salons couverts d'une coupole d'or que soutenaient quatre absides ; les murs étaient couverts de peintures.

Toutes ces constructions attestent pour la première moitié du ix^e siècle une prodigieuse activité artistique. Ce n'est pas tout. Pour rehausser encore la splendeur du palais qu'il faisait élever, Théophile le para de merveilleux objets d'orfèvrerie. Dans la grande salle de la Magnaure, où se donnaient les audiences solennelles, ce fut un vrai décor de féerie. Un platane d'or ombrageait le trône de l'empereur, et sur ses branches étaient perchés des oiseaux d'or ; au pied du trône, des lions d'or étaient couchés ; sur les côtés, des griffons d'or semblaient monter la garde ; en face, se dressaient des orgues d'or, ornées d'émaux et de pierreries. Ces chefs-d'œuvre de richesse et de luxe étaient aussi des prodiges de mécanique. Au moment où l'ambassadeur était introduit, les oiseaux posés sur le platane s'agitaient et chantaient ; les griffons se dressaient sur leur socle ; les lions se soulevaient, battaient l'air de leur queue et faisaient entendre de métalliques rugissements. Toutes ces merveilles étaient l'œuvre d'un artiste fort habile, parent du patriarche Antoine, et à qui le basileus Théophile avait confié le service de l'orfèvrerie impériale. C'est lui également qui avait exécuté le Pentapyrgion, grand coffret d'or qui avait la forme d'un château à cinq tours, et où l'on déposait les insignes impériaux et les bijoux de la couronne. En outre Théophile avait fait renouveler, avec une magnificence inouïe, toute la garde-robe impériale, les vêtements de parade que portaient aux jours de cérémonie le basileus et l'Augusta, les robes tissées d'or ou brodées d'or que revêtaient dans les processions solennelles les sénateurs et les grands dignitaires auliques. Et si, dans les récits que les chroniqueurs nous font de

ces magnificences, il entre peut-être quelque part d'exagération, l'ensemble toutefois laisse une impression assez forte de splendeur, de goût et de beauté : dans le palais rebâti et tout éclatant d'or, les empereurs iconoclastes avaient su, à une magnificence prodigieuse, unir des formes d'art pleines de nouveauté et d'attrait.

Influence de l'Orient sur cet art. — Un trait caractéristique frappe dans ces manifestations artistiques, c'est tout ce qu'elles doivent à l'Orient, surtout à l'Orient musulman. C'est qu'en effet cette première moitié du ix^e siècle était l'époque où, sous les Haroun-al-Raschid et les Mamoun, Bagdad atteignait à l'apogée de sa splendeur. Les merveilles du palais impérial de Byzance rappellent les merveilles du palais des Khalifes abbassides. On retrouve dans la capitale arabe le même luxe des salles d'audience, avec le même décor de féerie et les mêmes prodiges de mécanique, et aussi le même goût des pavillons mystérieux cachés parmi les ombrages et les fleurs. C'est sur ces splendeurs de l'art musulman que visiblement Théophile avait pris modèle. On lit dans un chroniqueur qu'en l'an 835 Jean le Syncelle, l'ancien précepteur de l'empereur, fut envoyé en ambassade à Bagdad ; il y fit un assez long séjour, éblouissant les Sarrasins par sa magnificence, plus ébloui lui-même par tout ce qu'il vit autour de lui. La beauté des édifices arabes le séduisit tout particulièrement, et, à son retour, il fit à son maître des descriptions si enthousiastes du palais des Khalifes que Théophile voulut à toute force en posséder un semblable. Ce fut le palais de Bryas, qui, dit un contemporain, « par le plan et la décoration, reproduisait sans changement les palais sarrasins ». Aussi bien, si l'on considère les édifices précédemment décrits, l'influence de l'Orient y est partout manifeste. Au Palais-Sacré on rencontre la disposition en triconque, que nous avons trouvée jadis en Égypte, en Syrie, à Mschatta ; et ce plan plaît si fort à l'empereur qu'au palais de Bryas il le fera répéter dans l'église consacrée à saint Michel. Ailleurs on observe le plan en quatre-feuilles, que nous avons rencontré déjà en Arménie. Jusqu'au xii^e siècle cette influence se fera sentir dans les constructions du palais impérial. Le pavillon du Mouchroutas, probablement construit à cette époque, est arabe par son nom (*machrouta* en arabe signifie cône) autant que par son architecture, qui semble imiter les monuments seldjoucides d'Iconium¹. Avec son escalier décoré de dentelures, ses coupes coniques,

1. Cf. Heisenberg, *Nicolaos Mesaritès*, Wurtzbourg, 1907, p. 44-45 et 72.
Manuel d'art byzantin

ses pendentifs à stalactites, il rappelait les édifices de l'Orient musulman ; et aussi bien le nommait-on « la maison persane », ce qui veut dire « arabe » dans tout le moyen âge byzantin.

Mais plus encore que dans les partis de l'architecture, cette influence orientale apparaît dans la grande place qui est faite à l'art décoratif¹. Les motifs des mosaïques que nous avons signalées se rattachent tous à l'art ornemental ; à l'imitation des Arabes, la peinture d'histoire, qu'avait conservée Constantin V, est maintenant entièrement écartée. Et il n'y a là rien qui nous doive surprendre. Dans la Constantinople du ix^e siècle, c'est un afflux constant d'éléments orientaux, Asiatiques, Arméniens, qui détiennent les postes les plus élevés de l'administration et de l'armée, en attendant que, avec les princes de la dynastie dite macédonienne, ils se haussent jusqu'au trône même.

C'est de l'Orient enfin qu'est venue à Byzance, vers cette époque, la pratique de l'émail cloisonné. L'origine orientale n'en est point douteuse : c'est la Perse qui en inventa les procédés. Mais on ne sait pas très exactement en quel temps Byzance les lui emprunta. Nous avons précédemment signalé plusieurs monuments du vi^e et du vii^e siècle (reliquaire de Poitiers, croix Hope au musée de South-Kensington, reliquaire Oppenheim), où les émaux se mêlent à la verroterie cloisonnée et qui paraissent indiquer que, dès ce moment, les orfèvres byzantins s'essayaient à cette technique nouvelle. Mais ces pièces sont rares et exceptionnelles, et il semble bien que c'est la période iconoclaste, où l'attention était fort éveillée par l'Orient, qui développa les procédés de l'émaillerie cloisonnée et les mit en honneur. A partir de ce moment, en effet, elle occupe dans la décoration une place importante et devient un des éléments essentiels du luxe byzantin.

III

LES MONUMENTS DE L'ÉPOQUE ICONOCLASTE

Ainsi, à l'art religieux les iconoclastes avaient substitué un art nouveau, un art surtout officiel et profane, qui se caractérise par le retour au décor pittoresque antique et par la prédominance des

1. On peut se faire quelque idée de ces peintures de l'époque iconoclaste par les fresques qui décorent le château ommiade d'Amra (Cf. Strzygowski, *Amra und seine Malereien*, dans *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 1908), et plus haut, p. 345.

motifs ornementaux empruntés à l'Orient. De cet art très actif, luxueux et magnifique, il ne nous reste malheureusement presque aucun monument : non seulement les grands édifices, avec leurs riches décorations, n'ont laissé nulle trace ; mais les ouvrages secondaires mêmes, les produits de l'art industriel manquent presque absolument pour cette période. Et c'est pourquoi, dans l'histoire de l'art byzantin, l'époque de la querelle des iconoclastes est la plus obscure de toutes. On entrevoit par les textes l'importance considé-



Fig. 176. — Salonique. Mosaïques de Saint-Démétrius (Phot. Le Tourneau).

nable qu'elle eut sur le développement ultérieur de l'art ; les monuments, religieux ou profanes, sont presque complètement défaut pour l'étudier.

*Mosaïques de Salonique*¹. — Des œuvres de l'art monumental, il ne subsiste que quelques fragments de mosaïques, mais datés avec précision et par là singulièrement précieux. A Saint-Démétrius de Salonique, au milieu du décor du vi^e siècle dont il a été précédemment fait mention, trois médaillons ont été insérés au moment de la restauration de l'édifice, avec une inscription qui semble se rapporter au temps de Léon III (fig. 176). Ils représentent saint Démétrius, flanqué de deux personnages ecclésiastiques, dont l'un est un évêque,

1. Ouspenski, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrius de Salonique* (IIR, XIV, 1909) ; Diehl et Le Tourneau, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique* (Mon. Piot, XVI, 1909), et l'ouvrage déjà cité de Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*.

l'autre un simple prêtre : ce sont peut-être les portraits des restaurateurs de l'église ; l'exécution en tout cas est assez remarquable par son caractère de réalisme. A Salonique, pareillement, dans l'abside de Sainte-Sophie, la décoration date de la fin du VIII^e siècle, comme l'at-



Fig. 177. — Salonique. Sainte-Sophie. Mosaïque de l'abside (Phot. Le Tourneau).

testent les monogrammes de l'empereur Constantin VI, de l'impératrice Irène et le nom de l'évêque Théophile, qui figura en 787 au second concile de Nicée. A la voûte du berceau qui précède l'abside, une grande croix sur fond d'argent est inscrite dans un cercle d'or ; à la conque même de l'abside, la Madone trône sur un fond d'or

(fig. 177), assez lourde d'aspect et drapée de plis compliqués; mais la figure est très savamment modelée, et l'on voit, en comparant l'image telle qu'elle est exécutée avec l'effet qu'elle produit vue du sol, combien l'artiste connaissait encore admirablement son métier et s'efforçait de tenir compte de la courbure très accentuée de l'abside. Toutefois on sent quelque décadence dans cette œuvre un peu gauche et morne : seull'enfant divin, au visage expressif et charmant,



Fig. 178. — Coffret de Veroli (Musée de South-Kensington). Couvercle.

dont la robe d'or brille sur le vêtement sombre de la Madone, est exquis de grâce et de vivacité.

Il est malheureusement plus difficile de dater avec précision les ouvrages des arts mineurs qui pourraient remonter à l'époque des iconoclastes. Le style ornamental et profane que cette période a remis en honneur n'a point, en effet, disparu avec elle ; il a persisté durant les siècles suivants, et au x^e siècle encore son action se faisait puissamment sentir dans l'art byzantin. Il n'y a donc point là un élément d'absolue certitude, et c'est avec beaucoup de prudence et de réserves qu'on tentera de proposer quelques conclusions.

*Ivoires*¹. — Certains groupes d'ivoires, qui nous ont été conservés, semblent bien devoir être attribués en partie à la période iconoclaste.

1. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les Ivoires*, Paris, 1896 ; Graeven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, XX), Vienne, 1899 ; *Antike Vorlagen byzant. Elfenbeinreliefs* (JPK, XVIII), Berlin, 1897.

Ce sont ces coffrets, remarquables par l'ornementation à rosettes, tout orientale, qui en couvre les bordures, et par les sujets profanes qui en décorent les panneaux. On y voit des scènes de chasse, d'hippodrome, même de guerre, qui se déroulent en longues frises rappelant les peintures dont les empereurs iconoclastes parèrent leurs constructions. Ailleurs, ce sont des scènes mythologiques ou pastorales, et encore des reproductions de médailles antiques alternant dans la bordure avec les rosettes, bref une décoration où n'entre aucun élément religieux. De ces monuments, d'un art purement



Fig. 179. — Coffret de Veroli (Musée de South-Kensington). Côté.

civil, l'intérêt est incontestable : mais on s'est demandé s'il ne fallait point les rattacher tous à la renaissance qui suivit la querelle des images et où l'art, ayant rompu avec beaucoup de ses inspirations coutumières, cherchait volontiers des modèles dans l'imitation des bas-reliefs antiques.

Il semble plus naturel peut-être d'en faire honneur directement à la pure tradition alexandrine qui, persistant jusqu'à l'époque iconoclaste, aurait contribué à conserver et à développer en ce temps le goût des motifs de l'art hellénistique. En tout cas, il y a un rapport étroit entre ces coffrets et l'art d'une période qui encouragea les fêtes païennes et la peinture de genre, et on a pu avec vraisemblance attribuer à cet art iconoclaste les plus anciens au moins de ces petits monuments, le coffret de Veroli par exemple, aujourd'hui au South-Kensington, où sont représentés le sacrifice d'Iphigénie, l'enlèvement d'Europe (fig. 178), Pégase buvant et diverses scènes bachiques (fig. 179), et le coffret de Pirano, aujourd'hui à Rome, où l'on voit des scènes d'hippodrome et des épisodes bachiques. La plupart pourtant de ces coffrets, où il n'est point rare de rencontrer des détails empruntés aux miniatures chrétiennes, appartient certainement à l'époque de la renaissance macédonienne.

En revanche, deux plaques de diptyque, conservées à Vienne et

au Bargello de Florence, datent peut-être de la fin du VIII^e siècle ¹. Sous un dôme porté par des colonnes, une impératrice est debout, lourdement drapée, assez gauchement modelée (fig. 180). On y a reconnu l'impératrice Irène : et, en effet, l'art qui se révèle dans ces deux monuments offre des caractères assez semblables à celui de l'abside de Sainte-Sophie de Salonique. On y observe une entente réelle de la composition, un sentiment assez remarquable de la décoration, et dans l'ensemble une certaine majesté simple.

Emaux ². — D'après Kondakof, le plus ancien monument daté de l'émaillerie byzantine appartient à l'époque des iconoclastes. C'est le *paliotto* de Saint-Ambroise à Milan, qui date de 835 environ. Les émaux y servent simplement à encadrer les bas-reliefs ou les icônes, et le décor purement ornemental y est d'un coloris encore assez pauvre ; on n'y



Fig. 180. — L'impératrice Irène. Plaque en ivoire du Musée National de Florence (Phot. Alinari).

1. On a pourtant contesté récemment, pour des raisons de costume, cette date. Dans l'impératrice représentée, Graeven voit Amalasonthe ; Delbrück (Mitt. d. deutsch. Arch. Inst. Röm. Abt., 1913) y reconnaît Théodora ; Ebersolt (*Les arts somptuaires de Byzance*, p. 36) y voit Ariane, la femme de Zénon. Cependant le style de l'ouvrage ne semble guère convenir à la fin du V^e ou au VI^e siècle.

2. Kondakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort-sur-le-Mein, 1892.

trouve que trois couleurs, vert émeraude, bleu turquoise et rouge. Il faut ajouter que l'origine byzantine de ce monument est fort contestée, et rappeler qu'avant le ix^e siècle déjà, l'art byzantin connaissait, semble-t-il, les procédés de l'émaillerie cloisonnée. Mais on doit accorder que l'époque iconoclaste en développa vraisemblablement le goût : en tout cas, le *paliotto* de Milan n'est que le début modeste d'un art qui sera admirable.

*Miniatures*¹. — L'illustration des manuscrits, au contraire, est plus caractéristique des tendances de l'époque.

Ce qu'on y observe d'abord, c'est le goût qui se manifeste alors pour l'illustration des manuscrits scientifiques. La bibliothèque du Vatican possède (n° 1291) un Ptolémée, illustré entre 813 et 820, probablement à Constantinople, à l'intention d'un empereur ou d'un grand personnage. Les miniatures en sont fort curieuses. Sur une sphère d'un bleu sombre des animaux figurent les diverses constellations ; ailleurs est représentée la marche du soleil à travers les signes du zodiaque : sous chaque signe, un dieu est assis ; douze figures demi-nues, six de teinte claire, six de couleur plus sombre, personnifient les jours et les nuits ; au centre, dans un médaillon à fond d'or, le soleil est représenté sous les traits d'un jeune homme, portant une couronne d'or d'où s'échappent des rayons d'or ; il est monté sur un char traîné par quatre chevaux. Ailleurs Sélénè est figurée sur un char à deux chevaux, une torche dans chaque main ; aux angles de la miniature sont placés le Jour et la Nuit. Il est de toute évidence que cette illustration n'est que la copie d'un prototype beaucoup plus ancien, peut-être même, s'il en faut croire Ainalof, de l'original tel qu'il sortit de la main de Ptolémée. Mais l'exécution est vraiment artistique et prouve bien que, selon la remarque d'Ainalof, il y eut à ce moment une véritable « renaissance de l'art alexandrin sur le sol byzantin ».

A côté de cette part que l'art iconoclaste faisait à la tradition antique, l'influence orientale se marque dans la tendance décorative, « trait principal, dit Kondakof, de la miniature byzantine pendant cette période ». La Bibliothèque nationale conserve un évangélaire grec du ix^e siècle (Gr. 63, Colbert), qui n'est point à cet égard sans intérêt. L'exécution en est assez médiocre : mais c'est un curieux exemple d'une illustration où la figure humaine est complètement absente. Le décor est purement ornemental ; ce sont de

1. Kondakof, *Histoire de l'art byzantin* ; Ainalof, *Origines*, p. 14 et suiv.

grandes lettres ornées, des médaillons avec des rinceaux, au milieu desquels on voit des fleurs, des fruits, des oiseaux ; des architectures enfin encadrent, selon l'usage, les canons. D'autres manuscrits de même style se rencontrent dans la bibliothèque du Sinaï. On y admire surtout les initiales formées de poissons, d'oiseaux, d'entrelacs, de serpents ; les figures d'oiseaux et d'animaux y sont fort nombreuses. Sans doute cette ornementation caractéristique persistera au x^e siècle, et les initiales des plus beaux manuscrits de l'époque macédonienne montreront dans l'arrangement de ces motifs une prodigieuse virtuosité ; mais tout fait croire que Kondakof a raison, quand il attribue à la période iconoclaste l'origine de ce genre de décoration.

Ce qui est peut-être plus remarquable encore, c'est que, dans les manuscrits religieux mêmes qui datent du ix^e siècle, se manifeste nettement l'influence de ces tendances nouvelles.

A Milan, à l'Ambrosienne, on conserve un manuscrit grec de Grégoire de Nazianze. C'est le n^o 49-50, et il date du ix^e siècle. L'exécution en est assez hâtive et négligée ; mais le caractère de l'illustration est fort remarquable. Sans doute on y trouve représentés les événements de l'Ancien Testament ; les prophètes y figurent ; mais les scènes évangéliques y sont presque entièrement absentes, signe évident de l'indifférence de l'artiste pour les préoccupations théologiques. Ceci apparaît davantage encore dans le tour essentiellement profane de la plus grande partie de l'illustration. Les allusions mythologiques et poétiques que contient le texte, la traduction littérale des allégories et des métaphores mêmes qu'emploie l'orateur, ont fourni matière à de nombreuses miniatures. Sans doute, ici encore, il n'est guère contestable que nous avons affaire à une copie d'un original notablement plus ancien : mais il est remarquable que, de ce prototype, l'illustrateur du ix^e siècle ait, avec une prédilection marquée, retenu surtout les images profanes. Plus tard, au temps de Basile I, pour illustrer les œuvres de Grégoire de Nazianze, on s'inspirera plus volontiers du modèle constitué sous l'inspiration des théologiens, et que représente si brillamment le Parisinus 510 ; au temps des iconoclastes, ou dans la période qui suit immédiatement leur domination, on va de préférence à l'illustration profane, telle qu'elle s'était formée sous l'influence des commentateurs alexandrins de Grégoire. C'est donc toujours le même retour à la tradition antique, que nous avons plus d'une fois déjà signalé comme caractéristique de cette époque, et qui se manifeste pareillement dans

l'exécution. Les tons moelleux des chairs, les draperies largement traitées, le relief bien net, le dessin aisé, l'aspect sculptural des compositions, tout atteste le retour à la manière antique, ramenée à ses principes essentiels.

Le même caractère et le même style se retrouvent dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 923), qui contient des morceaux choisis des Pères de l'Église. C'est le même goût antique, et, dans le choix des sujets, la même prédilection pour les scènes de genre. Parmi les sujets empruntés à l'Ancien Testament, on a retenu de préférence les épisodes anecdotiques : l'histoire de Samson, la vie de Job, Nabuchodonosor broutant l'herbe comme un ours, l'adultère Thamar, etc. On a développé avec complaisance en représentations familières toutes les allusions que contient le texte, et montré ici le médecin charlatan travaillant devant le public, là des athlètes nus ou s'habillant, ailleurs le peintre à son chevalet. Sans doute, comme dans l'Ambrosianus, l'exécution est médiocre : mais l'esprit tout antique de l'illustration est significatif et digne d'attention.

IV

L'ART RELIGIEUX A L'ÉPOQUE ICONOCLASTE

On répète volontiers que les iconoclastes ont anéanti l'art. Ce qui vient d'être indiqué montre amplement combien ce reproche est peu justifié. Mais il y a plus. On ne saurait même dire avec vérité qu'ils aient anéanti l'art religieux. On vient de citer plusieurs manuscrits de cette période où, sous l'influence des tendances nouvelles, l'illustration religieuse se pénètre curieusement d'éléments profanes. D'autres monuments du même temps attestent par ailleurs que l'art persécuté, loin de périr, dut au contraire à la lutte un regain d'activité.

Les rigueurs des empereurs iconoclastes atteignirent surtout la peinture monumentale. L'orthodoxie proscrite trouva un refuge dans la miniature. Toujours, on le sait, l'ornementation des manuscrits avait conservé à Byzance plus d'indépendance : l'opposition religieuse rencontra donc là un terrain où elle put sans peine manifester toute l'énergie de ses sentiments, toute la ferveur de sa foi, toute l'ardeur de ses haines, où l'art religieux put développer assez librement tout ce qu'il avait en lui de force créatrice. De là est sorti un

monument tout à fait remarquable, né en pleine période iconoclaste, probablement au monastère du Stoudion, dans la première moitié du ix^e siècle; c'est le Psautier à illustrations marginales, qu'on appelle aussi le Psautier « monastique et théologique ».

*Le Psautier Chloudof*¹. — On rencontrera plus tard, au x^e et au xi^e siècle, de beaux psautiers illustrés, exécutés pour des empereurs, et que décorent magnifiquement de splendides miniatures en pleine page; ils constituent le groupe qu'on nomme « aristocratique ».



Fig. 181. — Silène. Miniature du Psautier Chloudof (d'après Kondakof).

Mais ce n'est point sous cette forme somptueuse que l'époque des iconoclastes comprit l'illustration de ce livre fameux. Il la voulut toute populaire, tout appropriée à l'instruction de la foule ignorante. Depuis longtemps le Psautier était pour les masses une lecture édifiante particulièrement chère; il répondait bien au goût qu'avaient les Byzantins pour les spéculations religieuses et théologiques: saint Basile n'avait-il point dit que les Psaumes contenaient « la théologie tout entière »? Les moines encouragèrent ce goût, et dans l'illustration qu'ils créèrent pour le Psautier, ils résumèrent « sous une forme vivante et populaire, combinée pour l'édification

1. Kondakof, *Miniatures d'un manuscrit grec du Psautier de la collection Chloudof*, Moscou, 1878; Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895.

des masses, toute la science théologique et historique du temps¹ ».

De là vient l'aspect très particulier qu'a pris cette illustration, dont l'un des plus anciens exemplaires nous est offert par le Psautier Chloudof, conservé à Moscou au monastère de Saint-Nicolas. Il est orné de nombreuses vignettes marginales (plus de 200), vivement exécutées, d'un dessin rapide et aisé, enluminées très simplement avec des couleurs mates



Fig. 182. — Les vantards. Miniature du Psautier Chloudof (d'après Tikkanen).

avec des couleurs mates fondues très harmonieusement. La composition est nette, élégante, remarquable par l'animation et l'heureuse disposition des groupes : les mouvements des figures, un peu rudes, ont du naturel et de la vie. Peu d'emprunts sont faits à l'art antique ; il y a, au contraire, un souci de l'observation, une recherche de l'expression, un réalisme qui n'est point exempt de force comique, par exemple dans certaines représentations comme celle de Silène (fig. 181), celle du Jourdain, ou celle encore des orgueilleux (fig. 182), « dont la bouche touche le ciel, et dont la langue pend jusqu'à terre » (Ps. 72, 9). Un grand souffle populaire traverse toute l'œuvre, avec une fraîcheur d'imagination, une liberté et une verve admirables : c'est une création toute familière, absolument exempte de la solennité

byzantine, et par tout cela puissamment originale.

Cette illustration est composée d'éléments assez divers. Il y a une partie historique, et une autre que l'on pourrait appeler lyrique et édifiante. L'une comprend les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui tiennent une assez large place ; la seconde comprend les miniatures d'un caractère symbolique et moral, qui sont extrêmement nombreuses et où il est facile de reconnaître l'influence des principes monastiques. Ainsi toute une série de com-

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, I, 167.

positions ont pour objet la glorification de l'aumône et l'encouragement à la pitié ; l'imagination de l'artiste prête à ce thème les formes les plus variées, parmi lesquelles il faut signaler surtout la personnification de la Charité couronnée de branchages et distribuant de l'argent (fig. 183). Ailleurs ce sont des exemples édifiants tirés de la vie journalière des moines, des illustrations symboliques,



Fig. 183. — Miniature du Psautier Chloudof (d'après Kondakof).

comme la Vierge et la licorne, le rocher de Moïse, la vision de Daniel voyant en songe le médaillon de la Madone tenant l'enfant divin, des paraboles enfin et des personnifications. Une inspiration théologique et mystique emplit et domine toute l'œuvre. La Vierge y tient une place qui montre le progrès croissant du culte de Marie ; le médaillon du Christ y apparaît sans cesse, au-dessus de Moïse comme au-dessus de David ; les épisodes de la Passion du Sauveur enfin sont traités avec une particulière prédilection. Mais une série

de compositions est surtout intéressante et caractéristique de l'époque où fut conçue cette illustration : ce sont les miniatures polémiques.

Pour représenter « la réunion des méchants », l'artiste a figuré le synode iconoclaste de 815 (fig. 184). L'empereur, entouré de gardes, est assis sur un trône; auprès de lui siège le patriache; et devant



Fig. 184. — Les Iconoclastes. Miniature du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane) (d'après Tikkanen.)

eux, deux hérétiques s'apprêtent à effacer ou à détruire l'image du Christ. Les deux mêmes personnages reparaissent au bas de la miniature représentant la Crucifixion. Les défenseurs des images, en effet, comparaient volontiers leurs adversaires aux Juifs qui avaient crucifié le Seigneur. Le rapprochement se rencontre, dès le VIII^e siècle, dans un ouvrage de polémique longtemps attribué à Jean Damascène (*Ad Constantinum Caballinum*, P. G., t. XCV, 334-335), et il est remarquable que, sur la miniature du Psautier Chloudof, l'artiste a inscrit précisément le passage de l'anonyme qui se rapporte à cette comparaison.

Ailleurs on a figuré le triomphe de l'orthodoxie. Le patriarche Nicéphore est représenté, tenant en mains le médaillon du Christ et foulant aux pieds l'impie Jannis, c'est-à-dire le patriarche iconoclaste Jean Lécanomante, tandis qu'au-dessus l'apôtre saint Pierre

terrasse Simon le magicien. Ailleurs deux scènes également parallèles montrent d'une part les pharisiens corrompant les soldats qui gardent le tombeau du Christ, tandis qu'au-dessus, Simon le magicien, en habits pontificaux, ordonne deux personnages qui lui apportent de l'argent. Derrière lui le démon de la cupidité (*φιλάργυρος δαίμων*) lui chuchote à l'oreille. Ici encore se retrouve aisément l'allusion aux événements contemporains, considérés du point de vue monastique. Les iconoclastes sont représentés comme des hommes inspirés par le diable, corrompus par la vénalité juive, tous atteints d'une cupidité sordide et mettant par leur simonie abominable l'Église et le Christ à l'encan. Point de vue singulièrement étroit au regard de l'histoire, mais qui a l'avantage de nous transporter au sein même des polémiques du temps, et qui par là nous donne la date et l'origine de cette curieuse illustration.

*Le Physiologus*¹. — Le même esprit et les mêmes allusions se retrouvent dans l'illustration d'un autre ouvrage, le *Physiologus*, sur lequel on reviendra ultérieurement. Elle doit visiblement son origine au même mouvement théologique et monastique qui suivit immédiatement la défaite des iconoclastes, et où se manifestèrent l'âpreté des haines et la joie du monachisme victorieux. Sans doute, on le verra, un cycle naturaliste plus ancien s'est combiné dans cette illustration avec le cycle religieux, à tendances allégoriques et symboliques, qui rappelle le Psautier Chloudof. Mais la place faite dans cette rédaction aux Pères de l'Église dont les doctrines avaient été citées au cours de la querelle des images, l'écho des polémiques contemporaines qui apparaît dans la représentation des Ariens et de Simon le magicien, suffisent à en dénoncer l'origine. Ce sont les moines du ix^e siècle qui, vers le temps où ils créèrent le psautier illustré, conçurent cette autre illustration populaire destinée, comme celle du Psautier, à l'instruction morale des masses².

De tels exemples suffisent à démontrer quelle activité l'art reli-

1. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899.

2. Cf. Strzygowski, *loc. cit.*, p. 95-97, 98-99. Il est remarquable que ce caractère polémique de la miniature, où apparaît un aspect curieux et inattendu de l'art byzantin, persista après l'époque iconoclaste. Nicéas raconte dans sa *Vie d'Ignace* qu'on trouva chez Photius un manuscrit renfermant les actes du concile de 861, qui condamna Ignace. Il était illustré de miniatures, qui représentaient ce patriarche battu de verges, insulté, déposé; des légendes injurieuses inscrites à côté de sa figure l'appelaient « le diable » ou « le fils de perdition » (*Vit. Ignatii*, p. 540-541). C'est la même tendance que l'on observe dans le Psautier Chloudof.

gieux conserva au milieu même de la persécution. Les créations qu'il fit alors devaient avoir une importance essentielle pour le développement ultérieur de l'iconographie byzantine : tout cet ensemble d'idées, en effet, que la miniature exprima d'abord, toutes ces conceptions théologiques auxquelles, pour la première fois, elle donna une forme artistique, passèrent de là dans la peinture monumentale ; et ce fait nous mène à une autre conséquence qu'eut pour l'évolution de l'art byzantin la grande crise des iconoclastes.

Conséquences de la crise iconoclaste. — Après la victoire des défenseurs des images, l'art religieux persécuté se développa naturellement en une merveilleuse floraison ; mais il dut aux épreuves qu'il venait de traverser de prendre un caractère particulier.

L'art byzantin, on l'a vu, possédait dès le ^{vi} et le ^{vii} siècle certaines traditions fortement établies, qui ne pouvaient manquer d'engendrer assez vite quelque monotonie dans les compositions et les types. La querelle des images eut pour effet de fortifier davantage encore ces traditions. De la persécution subie, l'art religieux, en effet, reçut comme une consécration : « la vénération populaire, dit très bien M. Bayet, s'attacha à lui avec plus de ferveur ; et ce fut dès lors un acte de piété de reproduire les images telles qu'elles avaient été proscrites ¹ ». Le concile de 787, en ordonnant de vénérer ces images comme des objets d'une particulière sainteté, en déclarant que « l'honneur témoigné à une image revient à celui qui est représenté sur l'image », acheva de donner aux compositions sacrées un caractère d'immuable uniformité. L'art byzantin avait eu, dès l'époque la plus ancienne, un caractère théologique très prononcé : à partir du ^{ix} siècle, la puissance de l'Église devint plus absolue encore. La querelle des images avait été surtout une lutte contre les moines. Les moines l'emportaient. Par leur ascétisme, ils avaient depuis longtemps acquis une force invincible dans le monde chrétien ; par la victoire qu'ils remportèrent sur l'hérésie, leur prestige devint plus grand encore. Ils marquèrent désormais toutes choses de leur influence, la littérature aussi bien que l'art. Le couvent du Stoudion, qui avait été le centre de la résistance contre les iconoclastes, devint à Constantinople le centre de l'esprit monastique. De là sortit sans doute l'illustration du Psautier, de là sortirent toute une série d'autres ouvrages historiés, évangiles,

1. Bayet, *Recherches*, p. 135.

calendriers, recueils édifiants de toute sorte. De là sortit surtout cette tendance monastique, qui peu à peu se répandit sur tout l'art byzantin. « A partir du x^e siècle, dit Kondakof, les textes des manuscrits illustrés sont tellement imprégnés des tendances de cette immense armée ecclésiastique, qu'on peut donner le nom de claustrale à toute la dernière période de l'histoire des miniatures byzantines ¹. »

Pourtant, malgré la victoire finale du monachisme, la crise iconoclaste n'avait pas été inutile. On peut même affirmer que, sans elle, l'art byzantin se fût bien vite acheminé vers la décadence. Nous avons vu comment, dès le vi^e siècle, il inclinait déjà à quelque monotonie, comment, sous l'influence de l'Église, il tendait de plus en plus à s'immobiliser dans les traditions d'une iconographie récemment créée. La querelle des images le réveilla de la torpeur où il s'endormait et lui donna une jeunesse nouvelle. D'une part, en face de l'art religieux, elle fit naître un art plus profane, plus indépendant, plus désireux de revenir aux modèles antiques, plus soucieux d'observation et de vérité. D'autre part, l'art religieux, dans la passion de la lutte, se retrouva créateur et subit, quoi qu'il en eût, l'influence de l'art officiel nouvellement créé. Quand la crise s'acheva, l'art byzantin était mûr pour la grande renaissance du ix^e et du x^e siècle.

C'est à l'époque des iconoclastes que le « second âge d'or » de l'art byzantin dut, tout compte fait, ses caractères essentiels. Et il ne s'agit pas ici seulement du renouveau de grandeur et de prospérité matérielle que les empereurs iconoclastes donnèrent à la monarchie et qui permit à leurs successeurs, continuateurs de leur œuvre, d'assurer à Byzance près de deux siècles de force et de splendeur. Au point de vue de l'art aussi, c'est de l'époque iconoclaste que procèdent les deux tendances contraires qui caractérisent l'époque des Macédoniens. S'il existe alors un art impérial, travaillant pour les souverains, épris de la tradition classique, curieux du portrait, du modèle vivant, du réalisme, et faisant sentir jusque dans l'art religieux l'influence de ses idées maîtresses ; si, en face de cet art officiel et profane, il existe un art monastique, plus sévère, plus traditionnel, plus théologique ; si, enfin, de la combinaison des deux naît une admirable série de chefs-d'œuvre, c'est dans la période des iconoclastes qu'il faut chercher les germes féconds

1. Kondakof, *Histoire de l'art*, I, 38.

de cette magnifique floraison ; et par là cette période mérite une attention particulière dans l'histoire de l'art byzantin, autant par ce qu'elle fit que par ce qu'elle prépara pour l'avenir.

V

LA QUESTION BYZANTINE AU VIII^e ET AU IX^e SIÈCLE

Expansion de l'art byzantin. — Mais il y a plus. Si la crise iconoclaste, quoi qu'on en ait dit, ne marque ni arrêt dans le développement de l'art chrétien d'Orient, ni interruption dans ses traditions, elle correspond, d'autre part, à une expansion grandissante de l'influence byzantine dans le monde. La grande émigration des artistes, laïques ou moines, qui, au VIII^e et au IX^e siècle, furent les persécuteurs des images, renforça les courants orientaux qui, depuis le V^e siècle, portaient en Occident les enseignements de la Syrie, de l'Asie Mineure et de Byzance. Grâce aux fidèles des saintes icones, l'art oriental prend possession de l'Italie tout entière, et son action s'étend jusqu'aux pays francs et germaniques nouvellement sortis de la barbarie. « Depuis Otrante jusqu'à Aix-la-Chapelle, l'art, plus ou moins grossier dans l'exécution, semble presque uniforme dans ses thèmes principaux, parce qu'il s'inspire partout des mêmes modèles étrangers. Dans la période de revers et de troubles qui sépare les règnes victorieux d'Héraclius et de Basile le Macédonien, l'art chrétien d'Orient, répandu à travers l'Occident, a repris quelque peu l'empire que l'art romain avait autrefois exercé¹. »

*Rome*². — On a vu précédemment ce qu'était Rome au VII^e siècle, et tout ce que durent à l'influence grecque les artistes qui peignirent à cette époque les fresques de Santa Maria Antica. Les mosaïques et les peintures romaines de la première moitié du IX^e siècle ne doivent pas moins à l'art byzantin. A Sainte-Praxède, à Sainte-Cécile, à Santa Maria in Domnica, malgré la gaucherie des attitudes, les défauts de la perspective, la médiocrité parfois de l'exécution, les mosaïstes qui ont décoré les absides ont produit des œuvres qui, par la splendeur des couleurs et le sens de l'effet décoratif, font honneur en somme à l'art byzantin implanté à Rome. L'oratoire de

1. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 109..

2. De Rossi, *Mosaici cristiani di Roma*, Rome, 1870-1895 ; Wilpert, *Die römische Mosaiken* ; Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*.

Saint-Zénon, que le pape Pascal I^{er} fit construire dans Sainte-Praxède pour servir de tombeau à sa mère, la pieuse Théodora, est plus caractéristique encore. C'est le seul édifice romain du moyen âge qui soit couvert d'une coupole bâtie sur plan carré, comme les coupoles des églises byzantines ; et, par sa décoration de revêtements de marbre et de mosaïques d'or, c'est, comme on l'a dit, un pur « joyau d'art oriental ¹ ». « Les images, qui dans l'édicule funéraire font allusion à la résurrection et à la gloire, ne sont plus d'anciens symboles chrétiens, mais des décors et des motifs empruntés à l'iconographie byzantine : la Transfiguration, la Descente du Christ aux Limbes, le Trône de Dieu ². » On trouve même ici, pour le noter en passant, un des plus anciens exemples datés de l'Anastasis. Dans cette œuvre exquise et magnifique, toute copiée sur des modèles grecs, — la Transfiguration rappelle l'évangile de Rabula et les fresques cappadociennes — il ne reste rien des traditions latines. Et pareillement les autres mosaïstes romains développent les thèmes orientaux, la Transfiguration à l'arc triomphal de l'église des Saints-Nérée et Achillée, les motifs qui célèbrent la gloire de la Vierge à l'abside de Santa Maria in Domnica. Quoique dépendant moins étroitement de l'Orient, les peintres qui ont exécuté les fresques les plus anciennes de la vieille basilique de Saint-Clément n'échappent pas entièrement à l'influence byzantine ³. Si les peintures du temps de Léon IV (847-855) sont de style plutôt latin, encore que les thèmes de l'Ascension et du Jugement dernier soient empruntés à l'iconographie grecque et que la Vierge-Mère de la nef de droite soit conforme au canon grec, la belle fresque peinte vers 869 au-dessus de la tombe de saint Cyrille a toute la sérénité des images byzantines. Le Christ, bénissant à la grecque, accueille les saints Cyrille et Méthode, que lui présentent saint André et saint Clément, assistés des archanges Michel et Gabriel.

D'autres peintures, étroitement apparentées aux fresques de Santa Maria Antica, ont été récemment retrouvées, non loin du Mont-Cassin, dans une chapelle voisine des sources du Volturne : elles sont l'œuvre d'artistes bénédictins, et furent exécutées entre 826 et 843. Parmi les motifs qui concourent à la décoration de cet édicule, plusieurs se retrouvent dans l'art byzantin et sont emprun-

1. Bertaux, *Rome*, II, 59.

2. *Ibid.*

3. Wilpert, *Le pitture di S. Clemente* (Mélanges de Rome, 1906).

tés aux évangiles apocryphes¹ ; et s'il est difficile de considérer ces fresques, à cause de certains détails étrangers à l'Orient, comme la copie directe d'un modèle oriental, du moins dans les attitudes, les costumes, la technique surtout, trouve-t-on la preuve évidente d'un art fortement byzantinisé. Rome byzantine répandait tout autour d'elle un reflet de la civilisation de Byzance, et, à côté



Fig. 185. — Sculptures de S. Maria della Valle à Cividale (d'après Strzygowski, *Das orientalische Italien*).

d'elle, l'Orient lui-même exerçait directement son influence dans l'Italie du Nord et jusqu'au delà des Alpes.

*Cividale*². — Entre le v^e et le ix^e siècle, il y a eu, selon l'heureuse expression de Strzygowski, une « Italie orientale ». De cette Italie orientale, un des monuments les plus remarquables est, pour notre période, la décoration de l'église de Santa Maria della Valle, à Cividale en Frioul (fig. 185). Au-dessus de la porte, des bas-reliefs en stuc, représentant six grandes figures de femmes, que sépare en deux groupes une niche richement ornée, forment une frise décorative d'un fort bel effet. Au-dessous, une splendide arcature, également en stuc, couronne le dessus de la porte. Par les motifs comme par la technique, l'ornementation de cette arcade a un aspect pure-

1. Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 99-103.

2. Strzygowski, *Das orientalische Italien* (Monatshefte f. Kunstwissenschaft, I, 1909).

ment oriental, qui rappelle à Strzygowski le style mésopotamien : par ailleurs, les saintes représentées sont des Grecques voilées du *maphorion* syrien ou vêtues comme des patriciennes de Byzance. Si on observe enfin que cette décoration ne semble point faire corps avec l'architecture, on inclinera à croire qu'elle a été apportée tout achevée du dehors, et qu'elle peut être en conséquence l'œuvre d'un artiste byzantin. On date communément ces stucs du VIII^e siècle, encore que Strzygowski observe justement qu'une telle virtuosité dans l'ornementation indique peut-être une époque plus ancienne. Quoi qu'il en soit, ces bas-reliefs donnent une heureuse idée de ce dont était capable la sculpture byzantine ; et si l'on s'étonne qu'au VIII^e siècle elle exécutât encore des œuvres de cette importance, on remarquera que, suivant une hypothèse ingénieuse de Bertaux, les saintes de Cividale sont probablement des imitations ou plutôt « des contrefaçons économiques de la sculpture en métaux précieux ». Or l'argent et l'or gardèrent longtemps à Byzance le privilège de représenter en relief les saintes images.

La Renaissance carolingienne ¹. — Ce n'est point ici le lieu d'expliquer longuement tout ce que dut à Byzance la Renaissance carolingienne. Le dôme d'Aix-la-Chapelle, qu'il s'inspire de Saint-Vital de Ravenne ou qu'il ait pour modèle un type d'édifice directement venu de l'Orient, est en tout cas, selon l'expression de Strzygowski, une construction hellénistico-orientale, de la famille des *martyria* à plan central si fréquents en Syrie et en Asie Mineure. L'église de Germigny-les-Prés rappelle de façon remarquable les monuments de l'Arménie. On sait également par combien de points les miniatures des beaux manuscrits carolingiens rappellent les thèmes décoratifs des manuscrits syriens et byzantins. Que les types vissent directement d'Égypte, de Syrie, de Byzance, ou qu'ils fussent transmis à la Gaule par l'Italie fortement byzantinisée, de toutes parts l'élément oriental s'infiltrait en Occident. Tout préparait à lui faire bon accueil : le désir du nouvel empire de rivaliser avec Byzance, les incessants rapports commerciaux et diplomatiques entretenus avec l'Orient, le prestige des modes byzantines ; et l'abondant emploi des étoffes orientales, l'importation des ivoires sculptés ou des manuscrits grecs n'introduisaient-ils pas constamment à la cour des Carolingiens des ferments d'influence byzantine et des modèles dignes

1. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen* ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*.

d'être imités? Sans doute il y a lieu d'admettre que les « intermédiaires syriens semblent avoir eu encore plus d'action sur le milieu carolingien que les Byzantins purs ¹ » ; et sans doute il est incontestable aussi que d'autres apports vinrent se confondre dans « ce mélange éminemment composite ² » que fut l'art carolingien. L'ensemble garde pourtant une couleur orientale. Et c'est peut-être la preuve la plus forte de la merveilleuse puissance de l'art byzantin, qu'au moment même où il traversait la crise iconoclaste, il conservait toujours comme la direction générale de l'art dans le reste de l'Europe. Le problème des influences exercées sur l'Occident par l'Orient byzantin, « la question byzantine », comme on dit, semble bien, pour la période qui va du VII^e au IX^e siècle, aussi bien que pour celle qui s'étend du IV^e au VI^e, se résoudre en faveur de Byzance.

1. A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 330.

2. *Ibid.*, 329.

LIVRE III

LE SECOND AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES (IX^e-XII^e SIÈCLE)

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE MACÉDONIENNE CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART NOUVEAU L'ART PROFANE A BYZANCE

I. L'empire byzantin sous les Macédoniens et les Comnènes. L'expansion territoriale. La prospérité intérieure. Renaissance intellectuelle. Splendeur de Constantinople. — II. La Renaissance artistique. Épanouissement de l'art byzantin. Ce qu'il conserva d'invention créatrice. — III. Caractères nouveaux de l'art byzantin. L'imitation antique. L'influence orientale. L'art profane. Naissance d'un art impérial. L'art religieux. Ses caractères. L'inspiration antique. Le réalisme. Évolution de l'art religieux. Qualités communes des deux écoles.

Un chroniqueur byzantin du XII^e siècle a symbolisé par une pittoresque et expressive image l'évolution de cette monarchie byzantine qui, tant de fois au cours de sa longue histoire, a semblé à la veille de la ruine, qui tant de fois s'est relevée en des renaissances inattendues et éclatantes. Il nous montre « l'empire, cette vieille femme, apparaissant comme une jeune fille parée d'or et de pierres précieuses ». Tel, au sortir de la grande crise iconoclaste, l'empire grec apparaît. Entre la fin du IX^e siècle et la fin du XII^e, il a connu une magnifique renaissance, qui, dans le domaine de l'art aussi, a produit des fruits admirables. Selon l'heureuse expression de Kondakof, ce fut vraiment « le second âge d'or de l'art byzantin ».

I

L'EMPIRE BYZANTIN SOUS LES MACÉDONIENS ET LES COMNÈNES ¹

L'expansion territoriale. — Jamais, même au temps de Justinien, Byzance ne fut plus puissante, plus prospère que pendant les cent cinquante années qui vont de la fin du ix^e siècle au premier tiers du xi^e. Sous le gouvernement des souverains éminents, guerriers intrépides autant qu'administrateurs habiles, qui forment la dynastie macédonienne, l'empire redevient, une fois encore, un des grands états de l'Orient. En Asie, l'invasion arabe est contenue ; une offensive hardie porte les étendards byzantins victorieux au delà des monts du Taurus, en Cilicie, en Syrie, et les Grecs précèdent les croisés sur le chemin de Jérusalem. En Europe, les Russes sont écrasés sur le Danube ; le royaume de Bulgarie est noyé dans le sang ; la péninsule des Balkans est reconquise tout entière ; l'hellénisme est vainqueur du slavisme comme de l'Islam. En Occident, les basileis reprennent les ambitieuses traditions de la politique impériale : l'Italie du sud redevient une nouvelle Grande-Grèce ; et autour de l'empire un cortège d'états vassaux, italiens, slaves, arméniens, reconnaît l'influence et atteste le prestige de Byzance. Partout l'hellénisme triomphe, de l'Italie au Caucase et à l'Arménie ; la religion complète l'œuvre, convertissant les païens, en particulier les Russes, à la foi chrétienne. Et l'empire, de caractère nettement byzantin, trouve, à défaut de la nationalité qui lui manque, une cohésion puissante par l'empreinte commune de l'hellénisme, par la profession commune de l'orthodoxie.

Cinquante ans d'anarchie et de troubles interrompent un moment cette splendeur. Puis, de nouveau, sous une dynastie nouvelle, celle des Comnènes, Byzance retrouve un siècle, le xii^e, de gloire et de prospérité, et Constantinople redevient, une fois encore, un des centres de la politique européenne.

La prospérité intérieure. — A l'intérieur, une administration habile et savante assure à l'empire la sécurité et la richesse. Constan-

1. Rambaud, *L'empire grec au X^e siècle*, Paris, 1870 ; Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, Paris, 1890 ; *L'épopée byzantine*, 3 vol., Paris, 1896-1905 ; Neumann, *Die Weltstellung des byz. Reiches vor den Kreuzzügen*, Leipzig, 1894 (traduction Renauld et Kozlowski, Rev. de l'Orient latin, X, 1905) ; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905 ; *Histoire de l'empire byzantin*, Paris, 1919 ; *Byzance : grandeur et décadence*, Paris, 1920.

tinople est la reine des élégances, la capitale du monde civilisé. Des mains de ses artisans sort tout ce que le moyen âge a connu en fait de luxe précieux et raffiné, étoffes de soie et de pourpre historiées de broderies, bijoux étincelants de pierreries et de perles, coffrets d'ivoire aux sculptures délicates, manuscrits aux miniatures splendides, bronzes niellés d'argent, émaux cloisonnés d'or ; et malgré l'étroite réglementation que l'État fait peser sur cette industrie — Constantinople fut, on l'a dit, le paradis du monopole et du protectionnisme — le développement en est prodigieux. Le mouvement commercial n'est pas moins considérable. Placée au point où se touchent l'Orient et l'Occident, Constantinople est le grand entrepôt où affluent et s'échangent les produits de l'univers. Et grâce à cette admirable activité économique, les ressources financières de l'empire sont énormes. Benjamin de Tudèle, un homme qui savait compter, rapporte que les revenus de la capitale seule montaient à 20.000 sous d'or par jour, soit 7.300.000 sous d'or par an, qui équivaudraient à plus de 500 millions or aujourd'hui.

Renaissance intellectuelle. — A ce développement de la vie industrielle et commerciale, correspond un semblable épanouissement de la vie intellectuelle. Dans l'Université de Constantinople restaurée, on enseigne la philosophie, la rhétorique, les sciences. Au contact des œuvres de l'antiquité profane, une renaissance véritable se manifeste dans tous les domaines de la pensée. Le x^e siècle dresse tout d'abord l'inventaire de ses richesses : c'est le siècle des encyclopédies, historiques, juridiques, administratives, grammaticales, scientifiques, hagiographiques. Sur ces bases, les siècles suivants travaillent. Cette période a vu successivement fleurir, au ix^e siècle, un Photius, savant prodigieux, esprit original et hardi ; au xi^e siècle, un Psellos, génie universel, le plus puissant et le plus novateur de son temps, et une légion de poètes, de philosophes, d'historiens. A l'époque des Comnènes, c'est une véritable pléiade d'écrivains de talent, Anne Comnène, Nicéas Acominate, Eustathe de Thessalonique et bien d'autres. Le roman renaît, la poésie populaire fait bonne figure à côté de la littérature savante et mondaine, et l'épopée de Digénis Akritis est le pendant des chansons de gestes de l'Occident.

On peut voir dans les ouvrages du temps la trace de cette prestigieuse splendeur. Qu'on ouvre par exemple le *Livre des Cérémonies*, où l'empereur Constantin Porphyrogénète a décrit les pompes de la vie officielle au x^e siècle : à chaque page, c'est un tableau éblouissant de processions magnifiques, de réceptions solennelles,

de fêtes étranges et somptueuses, qui, par les rues de la capitale, sous les voûtes de Sainte-Sophie, dans les salles du Palais-Sacré, déroulent incessamment, comme un ruissellement d'or, le pittoresque spectacle d'un luxe prodigieux. A côté de la capitale, d'autres grandes villes montrent une égale magnificence. Jean Caméniate, au x^e siècle, vante la florissante industrie de Thessalonique, le mouvement de son port, la splendeur de ses foires, le luxe de ses habitants, la renommée de ses écoles. Cette prospérité durait encore au xn^e siècle. Un écrivain de l'époque des Comnènes nous a laissé un pittoresque tableau de la grande foire qui, coïncidant avec la fête de saint Démétrius, remplissait la ville, pendant dix jours, de mouvement et de bruit, et y mêlait la pompe des cérémonies religieuses, l'éclat des cortèges profanes, et l'activité des transactions économiques.

Splendeur de Constantinople. — Les témoignages des étrangers qui visitèrent, au xn^e siècle, l'empire sont peut-être plus caractéristiques encore. Le géographe arabe Edrisi comme le voyageur juif Benjamin de Tudèle, le grand seigneur qu'est Villehardouin comme le pauvre chevalier qu'est Robert de Clari représentent également Constantinople comme une ville de merveilles. Ils ne tarissent point en admiration sur sa richesse, la beauté de ses édifices, le nombre de ses églises et de ses reliques, le luxe de ses habitants, sur la prodigieuse splendeur de cette cité qui, selon le mot de Villehardouin, « de toutes les autres était souveraine ». « A l'exception de Bagdad, écrit Benjamin de Tudèle, cette ville n'a pas sa pareille au monde » ; et il décrit avec une sorte d'étonnement l'incomparable richesse de Sainte-Sophie, la beauté du palais des Blachernes, « avec ses bijoux dont la valeur est incalculable », les habitations privées pleines d'or, de pourpre et de soie, à ce point « qu'on ne peut voir nulle part des habitations remplies d'autant de richesses », et la splendeur bigarrée des rues, pleines de gens si magnifiquement vêtus, « qu'ils semblent tous des enfants de rois ». Un même mot revient sans cesse sous la plume de Villehardouin, ébloui par « ces riches tours », « ces riches palais », cette « riche ville ». Et le moyen âge tout entier, sous les froids brouillards du Nord et le long des fleuves russes, dans les comptoirs de Venise et dans les châteaux d'Occident, rêve de Byzance comme d'une cité incomparable, pleine de richesses et de prodiges, comme d'une ville unique au monde, toute rayonnante dans un flamboiement d'or.

II

LA RENAISSANCE ARTISTIQUE

Une si magnifique renaissance devait nécessairement s'étendre aux arts.

Épanouissement de l'art byzantin. — Les Macédoniens et les Comnènes furent de grands bâtisseurs (fig. 186). Basile I donna l'exemple : il construisit la Nouvelle Église et le Palais Neuf ou Cénourgion, il décora magnifiquement Sainte-Sophie et peut-être les Saints-Apôtres. Son petit-fils Constantin VII fit mieux : lui-même fut un artiste. « Il peignait si bien, dit son biographe, que je ne pense pas qu'il y ait eu avant lui ou après lui un peintre qui l'ait égalé. Il corrigeait les peintres et paraissait le maître le plus expert, il donnait des conseils aux sculpteurs, aux menuisiers, à ceux qui travaillent l'or, l'argent, le fer. » Les empereurs de la maison des Comnènes ne furent pas moins épris d'art et de luxe : eux aussi construisirent des palais, des églises, des monastères. Et sous la vigoureuse impulsion des princes, tout le monde autour d'eux s'empessa de faire

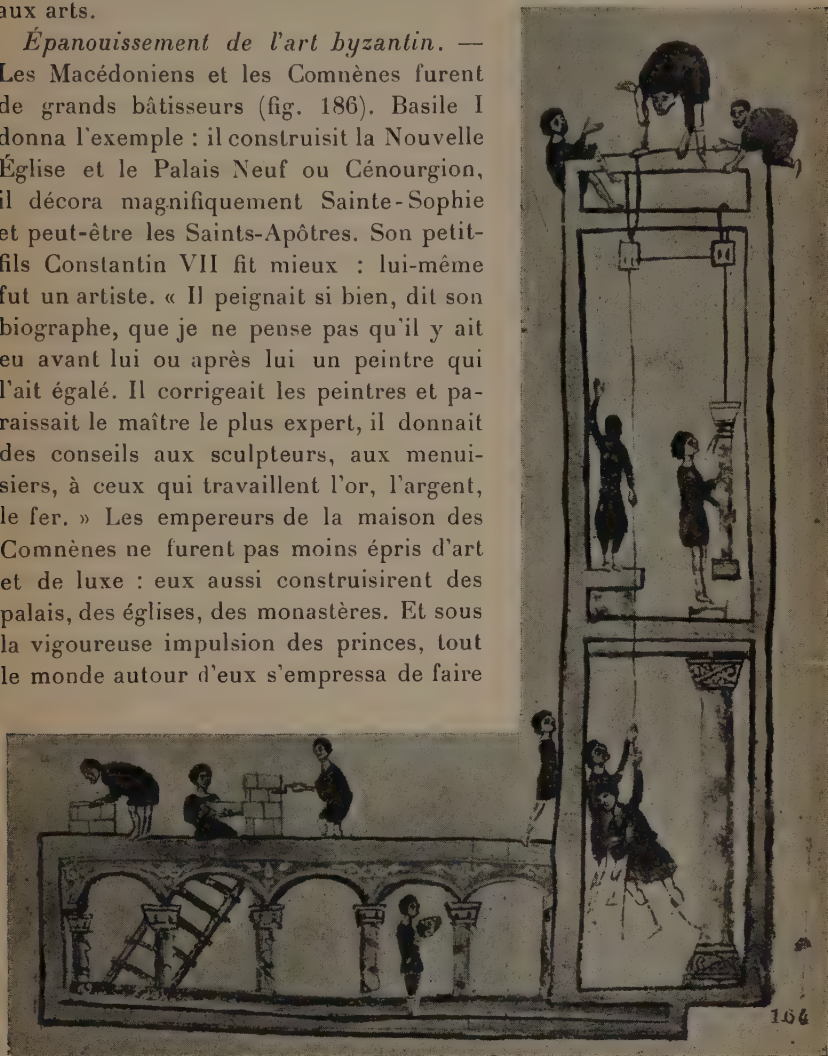


Fig. 186. — Construction d'un édifice. Miniature du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane).

comme eux. De la capitale, le mouvement se propagea dans les provinces, où l'influence d'un monachisme nombreux et riche aida puissamment au développement de l'art monumental. Au x^e siècle, se fondent les plus anciens monastères de l'Athos, Lavra, Iviron, Vatopédi. Un peu plus tard, au xi^e siècle, Saint-Luc en Phocide, la Nea Moni de Chios, le couvent de Daphni, près d'Athènes, témoignent de la prospérité et des goûts artistiques du temps. Simultanément, l'influence de l'art byzantin rayonne au delà des frontières de l'empire ; la Géorgie et l'Arménie sont pleines d'édifices de style byzantin, de monuments admirables de l'orfèvrerie et de l'émaillerie byzantines. La Russie, avec le christianisme, reçoit si fortement l'empreinte de la civilisation de Byzance, que les plus anciens ouvrages de l'architecture sont de style purement byzantin. En Occident, les églises vénitiennes et siciliennes reproduisent le plan et le décor des sanctuaires grecs ; et jusque dans l'Italie centrale, jusque dans le sud de la France, jusqu'en Allemagne, on reconnaît dans l'architecture, et plus encore dans l'ornementation, l'imitation des modèles de Constantinople. « Pendant toute la première partie du moyen âge, comme on l'a remarqué, l'art byzantin a eu comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe¹ ». En Orient comme en Occident il a, de la fin du ix^e siècle à la fin du xii^e, produit une admirable floraison de monuments, dont beaucoup nous sont parvenus, et qui permettent de définir les caractères essentiels de ce grand mouvement.

Ce qu'il conserva d'invention créatrice. — Les historiens récents de l'art byzantin semblent avoir commis sur ce point une assez singulière erreur. A les en croire, l'art chrétien d'Orient a tout inventé, tout créé au v^e et au vi^e siècle, et les œuvres que nous a léguées la période du x^e au xii^e ne seraient guère que « des répliques de prototypes perdus ». C'est voir les choses, à mon sens, sous un jour assez étroit et assez faux. Il fut un temps, qui n'est pas très éloigné, où dans le mépris fait d'ignorance que l'on professait pour l'art byzantin, on le définissait volontiers par les mots d'immobile, de monotone, et, comme on disait, de « hiératique ». Non sans peine, par de longs efforts, on a fait justice de ces assertions, et montré l'inexactitude profonde de cette conception. Mais n'est-ce point y revenir par un détour que de refuser à cet art toute originalité créatrice, une fois le v^e et le vi^e siècle révolus ? Sans doute, et on l'a dit précédem-

1. Bayet, *Recherches*, 137.

ment, il y a dans ces théories nouvelles une part incontestable de vérité, et cela se comprend aisément. Un art, travaillant surtout pour l'Église, limité à un cercle relativement restreint de sujets, condamné à les répéter sans cesse, devait avoir une tentation naturelle de chercher des modèles dans les œuvres éminentes des siècles précédents. Cela est vrai en particulier des miniatures : il est indéniable que bien des manuscrits du XII^e siècle sont des copies d'originaux plus anciens, précieusement conservés, et ce serait « se tromper grossièrement de vouloir juger l'art à la cour des Comnènes d'après un de ces manuscrits, parce que ce volume contient un portrait d'Alexis Comnène ¹ ». Entre l'Octateuque 746 du Vatican, qui est du XII^e siècle, et le rouleau de Josué, qui est du VI^e, il y a des ressemblances si frappantes, qu'à moins d'admettre que, par un hasard extraordinaire et invraisemblable, le rouleau se soit précisément trouvé dans le monastère où on illustra l'Octateuque, il faut bien reconnaître que les deux manuscrits procèdent d'un même prototype ancien. Ce qui est vrai des miniatures l'est parfois même des œuvres de la peinture monumentale : on verra comment les mosaïques du narthex de Saint-Marc, qui datent du XIII^e siècle, copient les miniatures de la Bible de Cotton, qui est du VI^e. Mais de ces faits, qui sont incontestables, il est excessif de conclure trop vite à toute absence d'invention créatrice.

Et d'abord, dans ces copies mêmes, subsiste une part d'originalité. Elle se manifeste en premier lieu dans le choix qui est fait des modèles à reproduire. Comme le remarque fort justement Kondakof, « si, dans un manuscrit du X^e siècle, nous apercevons un détail de peinture d'un caractère quasi pompéien, nous serons dans le vrai en disant : Voici une copie faite d'après un modèle que le miniaturiste avait par hasard sous la main, mais cette copie est en même temps une preuve que l'antiquité inspirait l'art et toute la vie intellectuelle de l'époque ² ». Il y a encore une part d'originalité dans la façon dont le copiste interprète les modèles choisis. Il existe dans l'art chrétien des sujets éternels, dont les grandes lignes sont fixées depuis des siècles : est-ce à dire que les maîtres qui s'y sont successivement essayés ont copié servilement le modèle primitif ? Par la composition, une Madone de Giotto ressemble fort à une Madone de Raphaël et à une Vierge de Bouguereau : n'y a-t-il

1. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, I, 30.

2. Kondakof, *loc. cit.*, I, 31-32.

pourtant, entre les trois œuvres, nulle différence d'art ? Tant de Crucifixions, tant d'Assomptions, qui toutes s'inspirent d'un thème commun, sont-elles pour cela identiques les unes aux autres ? Et pourquoi, s'il en est ainsi, les Byzantins n'auraient-ils point de même renouvelé de siècle en siècle les types consacrés ?

On a beau nous dire que, dans l'art byzantin, les intentions, les idées directrices ont plus d'importance et tiennent plus de place que le style, que les œuvres de cet art, étroitement liées à la pensée théologique, ne peuvent être bien comprises qu'à la lumière du texte qu'elles illustrent, que selon les canons du deuxième concile de Nicée, « les images doivent être peintes, non point d'après la fantaisie des artistes, mais d'après les lois et traditions approuvées de l'Église catholique », et que de tels principes excluent toute liberté de conception. Il ne faut point tirer de ces faits des conclusions trop rigoureuses. Non seulement la façon dont l'illustration des textes sacrés a été comprise et exécutée a varié selon les époques et a ainsi introduit dans la copie même une part d'originalité : mais il y a plus. Des éléments nouveaux sont, à l'époque que nous étudions, entrés dans cet art, et ils lui donnent, surtout dans les œuvres du grand art, entre le x^e siècle et le xii^e un aspect tout différent de celui qu'il offrait au v^e et au vi^e. Ce sont ces éléments nouveaux, caractéristiques du second âge d'or, qu'il importe de déterminer avec précision.

III

CARACTÈRES NOUVEAUX DE L'ART BYZANTIN

La crise iconoclaste, on l'a vu, avait eu pour effet d'affranchir l'art byzantin de la tyrannie monastique, de lui faire chercher des voies nouvelles en dehors des sujets religieux. Ces voies nouvelles, il les avait trouvées soit dans le retour aux traditions de l'art alexandrin, soit dans le développement de l'ornementation pure empruntée à l'Orient arabe, soit dans la substitution aux thèmes ecclésiastiques de motifs historiques et profanes, traités dans un esprit plus réaliste, avec un souci plus attentif de l'observation et de la vie. Ces tendances ne disparurent point avec l'époque qui les avait adoptées : elles inspirèrent entre le ix^e et le xi^e siècle, toute une école d'art.

L'imitation antique. — Les historiens de la littérature byzantine ont remarqué déjà comment, au temps des Macédoniens et des Comnènes, l'antique culture grecque marque puissamment les esprits de son empreinte, avec quelle passion on étudie les écrits des anciens, avec quelle ardeur se modèlent sur eux la pensée et le style. L'art semblablement est tout plein des souvenirs classiques. C'est au x^e et au xi^e siècle qu'ont été exécutés quelques-uns des plus beaux manuscrits illustrés des écrivains profanes, le Nicandre de la Bibliothèque Nationale, l'Apollonius de Citium de la Laurentienne, l'Oppien de la Marcienne, illustration d'emprunt, je l'accorde, calquée sur des prototypes bien plus anciens, mais qui n'en est pas moins significative des goûts de l'époque. A côté de ces monuments, une multitude de témoignages attestent la prédilection des hommes de ce temps pour les thèmes empruntés à l'antiquité. Dans la description que fait l'épopée de Digénis Akritas des peintures qui décoraient le palais du héros, on voit qu'à côté des épisodes sacrés, il avait fait représenter « les guerres fabuleuses d'Achille, Bellérophon tuant la Chimère qui vomit le feu, la défaite de Darius, les grandes victoires du terrible et courageux Alexandre ». Dans les romans byzantins du xii^e siècle, on trouve, parmi les sujets qui décorent les palais, des représentations comme le Triomphe de l'Amour ou les figures allégoriques des douze mois. Les amplifications de rhétorique appelées *ἐκφράσεις*, où sont décrites certaines œuvres d'art fameuses, ne sont pas moins instructives¹. L'une d'elles qui date du xi^e siècle, nous fait connaître une mosaïque représentant Ulysse et le Cyclope. Et dans les coffrets civils d'ivoire, si nombreux au xi^e siècle, apparaissent les mêmes thèmes mythologiques et profanes, preuve évidente de la grande place qu'avait reconquise, parmi les sources d'inspiration, l'art hellénistique d'Alexandrie.

L'influence orientale. — La connaissance plus intime de l'Orient musulman, avec qui l'empire entretenait des relations politiques et commerciales chaque jour plus actives, eut d'autres conséquences. Au contact des merveilles de Bagdad ou de Damas, les artistes byzantins prirent le goût du luxe oriental et l'amour de l'ornementation pure, qui devient alors d'une merveilleuse richesse. C'est de cette période que datent, dans les manuscrits illustrés, ces magnifiques initiales, où plantes et animaux se combinent avec une fantaisie ingé-

1. Cf. l'intéressant article de Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina* (NBAC, X, 221).

nieuse et charmante, ces encadrements où les motifs géométriques, les décors empruntés au monde végétal et animal se mêlent en compositions élégantes, d'une imagination originale et délicate (fig. 187



Fig. 187. — Frontispice d'un manuscrit des Évangiles (Bibl. Nat., x^e siècle).

et 188). Mais surtout, c'est au contact de l'Orient que les artistes byzantins semblent avoir fait leur éducation de coloristes, qu'ils ont appris « à réaliser des œuvres dont toute la valeur résidât dans un jeu de couleurs¹. »

L'art profane. — Enfin, en créant un art qui ne fût plus unique-

1. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, I), p. 375.

ment religieux, les empereurs iconoclastes avaient remis en honneur la peinture d'histoire et les sujets de genre. Cet art profane tint une large place dans les palais des Macédoniens et des Comnènes ; et



Fig. 188. — Frontispice d'un manuscrit des Évangiles (Bibl. Nat., x^e siècle).

quoique les monuments en aient à peu près tous disparu, le témoignage des textes qui s'y rapportent n'en est pas moins intéressant à recueillir.

Dans plusieurs des appartements du Cénourgion, Basile I avait fait placer des mosaïques décoratives de cette sorte. Dans le grand

salon du palais, on voyait, sur un fond d'or, l'empereur « trônant



Fig. 189. — L'empereur Basile II. Miniature du Psautier de la Marcienne (Coll. Hautes-Études, C. 533).

au milieu des généraux qui avaient partagé les fatigues de ses campagnes ; ils lui présentaient comme offrandes les villes qu'il avait

conquises ». Au-dessus, sur la voûte, étaient représentés « les faits d'armes herculéens de l'empereur, ses grands travaux pour le



Fig. 190. — Nicéphore Botaniate. Miniature du manuscrit de saint Jean Chrysostome (Bibl. Nationale), d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*.

bonheur de ses sujets, ses efforts sur les champs de bataille, et ses victoires octroyées par Dieu ». Dans la chambre à coucher impériale, au-dessus des mosaïques ornementales où étaient figurées avec un luxe de couleur admirable les fleurs les plus variées,

d'autres mosaïques à fond d'or représentaient, « assis sur des trônes, l'empereur Basile et sa femme Eudoxie revêtus du costume impérial et la couronne en tête. Autour d'eux, sur les murs de la salle, semblables à des astres brillants, sont leurs enfants portant, eux aussi, leurs vêtements impériaux et leurs couronnes. Tous tiennent à la main des livres contenant les divins préceptes, dans la pratique desquels ils ont été élevés. Au-dessus, le plafond est tout resplendissant d'or. On y a reproduit au milieu, en cubes de couleur verte, le signe victorieux de la croix ; autour de cette croix on voit des étoiles, et encore les images de l'auguste empereur, de son impériale compagne et de leurs enfants, élevant les mains vers Dieu et vers le divin symbole de notre salut ¹. »

Ainsi le fondateur de la dynastie de Macédoine, reprenant l'exemple de Justinien, représentait sur les murailles de son palais les portraits de la famille impériale et les gloires historiques du règne, « tenant, comme l'écrivit son biographe, à ce que, même si l'histoire s'en faisait, le fait fût patent pour tous par la voie de la peinture ». Les mêmes préoccupations hantèrent l'esprit des Comnènes. Au palais des Blachernes, Manuel faisait retracer en une suite de mosaïques « tous les exploits qu'il avait accomplis contre les barbares et tout ce qu'il avait fait pour le bien des Romains ² ». Au grand palais, il faisait représenter les villes innombrables qu'il avait reconquises sur les infidèles ³. Andronic Comnène pareillement, reprenant la tradition des iconoclastes, faisait représenter en mosaïques, dans le palais qu'il se fit bâtir près de l'église des Quarante-Martyrs, des scènes de chasse et d'hippodrome, et des compositions où on le voyait lui-même tuant le cerf, déjeunant sous la tente, ou menant à travers l'Orient son existence de fugitif et d'exilé ⁴. Le portrait de Manuel Comnène figurait dans la basilique de Bethléem, celui d'Andronic dans l'église des Quarante-Martyrs, ceux des impératrices Marie d'Antioche et Anne de France en maint endroit de la capitale. Et il ne faudrait point croire qu'au XII^e siècle ces décors profanes eussent rien d'exceptionnel. Les empereurs n'en avaient point le monopole, et ils formaient l'ornement de la plupart des palais byzantins. C'est ce que montre un curieux passage de l'historien Cinnamos, relatif à un neveu de l'empereur Manuel. Voulant

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, ch. 89.

2. Nicélas, p. 269.

3. Cinnamos, p. 171-172.

4. Nicélas, p. 433-434.

décorer de peintures une maison qu'il construisait, ce personnage « n'y représenta, dit le texte, ni les épisodes de la mythologie grecque, ni les exploits de l'empereur, *comme c'est l'habitude des*



Fig. 191. — Alexis Comnène. Miniature du manuscrit de la Panoplie dogmatique (Bibl. Vaticane)

gens haut placés, ni ce que lui-même avait accompli à la guerre ou à la chasse. Il ordonna d'y faire peindre les exploits du sultan (d'Iconium), illustrant ainsi sur les murs de sa maison ce qu'il eût été plus convenable de laisser dans l'ombre¹ ». Dans les maisons plus

1. Cinnamos, p. 266-267. D'autres peintures, représentant les épisodes de l'avènement au trône d'Isaac Ange (1185), sont décrites par Robert de Clari

modestes même cet art profane trouve sa place. Il est fréquemment question dans les textes de ces portraits de famille, où des gens de toute classe, hauts fonctionnaires, cochers, danseuses, etc., se font représenter, et par où se conserve le souvenir des absents¹.



Fig. 192. — Frontispice du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane).

ouvrages, comme le Skylitzès de Madrid ou le manuscrit slavon n° 2 de la Vaticane, traduction bulgare de la chronique de Constantin Manassès, nous conservent, quoique datant tous deux du xiv^e siècle, un reflet de cette peinture d'histoire et nous permettent de conjecturer quel en était le caractère.

*Naissance d'un art impérial*². — Des sujets comme ceux qui

(Hopf, *Chroniques gréco-romanes*, p. 21). Plus anciennement, il est fait mention de tentures de soie pourpre où était représentée l'histoire de Jean Tzimitzik (Izv. de l'Inst. russe de CP, VI, 123).

1. Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 132-133.

2. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, Paris, 1923.

De ces œuvres profanes, dont étaient remplis, on le voit, les palais de la capitale, il ne nous reste rien, ou presque. Quelques fresques à Sainte-Sophie de Kief, quelques tableaux de cérémonie à la Martorana de Palerme et à Monreale, quelques panneaux en mosaïques dans la chambre de Roger II et à la Zisa, nous laissent seuls entrevoir, dans les œuvres de l'art monumental, ce que fut cet art disparu. Du moins les miniatures des manuscrits comblent elles un peu cette lacune : les portraits impériaux y abondent (fig. 189, 190, 191, 192), et certains

viennent d'être indiqués exigeaient un effort nécessaire de création. Ils supposaient l'observation du modèle vivant pour les portraits des personnages, l'étude des détails pittoresques, des types, des costumes, pour le cadre où ces personnages évoluaient, la pratique en un mot du monde contemporain. Or la Byzance cosmopolite du x^e et du xi^e siècle, pleine de Slaves, d'Arméniens, de Persans, de gens de toute race et de toute nationalité, fournissait à souhait aux artistes qui travaillaient pour la cour des modèles admirables de vérité et de vie. Il y a tout lieu de croire — on dira pourquoi tout à l'heure — qu'ils les étudièrent, avec un vif désir de s'affranchir des traditions anciennes pour se rapprocher de la réalité.

Ainsi naquit un art impérial, dont les ateliers se trouvaient parfois au palais même, un art travaillant pour les empereurs et les grands seigneurs, pratiqué en général par des maîtres laïques et qui, par ces tendances diverses, — retour aux modèles antiques, goût du coloris oriental, effort naturaliste, — se révéla créateur. Mais, à côté de cette école plus libre, plus profane, l'art religieux demeurait florissant. Dans les couvents innombrables et richement dotés, dans les églises qui s'élevaient d'un bout à l'autre de l'empire, une activité incessante illustrait les manuscrits, multipliait les mosaïques et les fresques. Deux écoles étaient en présence. Mais ce qui est remarquable, c'est que, malgré leur antinomie apparente, l'art religieux subit profondément l'action de l'art impérial, et que, si attaché qu'il fût aux traditions ecclésiastiques du passé, lui aussi sut être créateur.

L'art religieux. — A l'art religieux aussi, la crise iconoclaste avait donné une impulsion vigoureuse. Pendant la période de lutte, il avait, on l'a vu, transformé et enrichi de thèmes nouveaux le cycle des compositions par lesquelles il exprimait aux yeux des fidèles les vérités de la foi. Des sources d'inspiration s'étaient offertes à lui, où l'on n'avait guère puisé encore ; le progrès du culte de la Vierge avait fait chercher dans les Évangiles apocryphes la matière pour illustrer la vie de la Madone ; l'âpreté des haines de l'époque s'était traduite en des tableaux où se retrouve l'écho des événements contemporains. Surtout un système nouveau de décoration était né, qui ne ressemble plus à celui du vi^e siècle. Le concile de 787 avait fortement exprimé la subordination nécessaire de l'art aux idées théologiques et liturgiques : « c'est aux peintres d'exécuter, disait un de ses canons, aux pères d'ordonner et de régler ». Une ordonnance plus sévère, conformément à ces principes, détermina donc désormais la répar-

tition des compositions dans l'église, de façon à en faire l'expression du dogme. Des règles précises déterminèrent l'arrangement de chacune des compositions. Ainsi une iconographie nouvelle appa-



Fig. 193. — Un saint. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes Études, C. 1294).

rut, si complète dès l'origine, qu'elle pourra désormais se continuer sans se transformer sérieusement et qu'assez vite elle deviendra immuable. Tout cela, qui s'était lentement préparé au cours de l'époque iconoclaste, se manifesta en pleine lumière et s'acheva pendant la période macédonienne. La formation de l'iconographie nouvelle fut, entre le ix^e et le xi^e siècle, une des œuvres maîtresses du second âge d'or.

Ses caractères. — Or, il est remarquable que dans cette œuvre de caractère essentiellement religieux, les mêmes éléments se retrouvent que l'on observait tout à l'heure dans l'art impérial. Le mouvement iconographique subit fortement l'influence des tendances générales de l'époque. Sans doute il ne faudrait pas croire qu'il ait

rejeté en bloc tous les souvenirs du premier art byzantin : nombre de motifs s'y rencontrent, qui datent du siècle de Justinien et même des Catacombes ¹. Il n'est pas moins vrai que, malgré ces survivances, cet art, sous des influences nouvelles, s'est presque entièrement renouvelé.

L'inspiration antique. — C'est d'abord sous l'influence antique. La grande place que les modèles classiques occupent dans l'art profane leur est faite pareillement dans l'art religieux. Regardez les miniatures des plus beaux manuscrits sacrés de cette période : elles sont pleines de motifs copiés sur des thèmes antiques, de scènes mythologiques ou champêtres, de personnifications, d'allégories. On sent que l'illustrateur a plaisir à reproduire les épisodes où revit l'inspiration antique, à prendre pour modèles les ouvrages où elle s'est conservée. Après les sujets, considérez les formes. Les gestes, les attitudes, s'inspirent des chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Les prophètes sont des orateurs ; la Vierge de la Nativité rappelle les figures accoudées sur les sarcophages ; l'Hadès que le Christ foule aux pieds fait songer à quelque barbare blessé ou à quelque fleuve personnifié ; le Christ du Baptême imite certains Apollons archaïques, et mieux encore certaines statues telles que l'Idolino de Florence. Pareillement les draperies aux plis profonds et multiples, sous lesquelles les lignes du corps apparaissent, peuvent rivaliser avec la fermeté de la sculpture antique ; elles ont une ampleur et une souplesse dignes de l'art classique. Et enfin les types mêmes sont souvent antiques. Telle figure de jeune homme (fig. 193), représentée dans les mosaïques de Saint-Luc, a la même finesse de traits, la même intensité de vie que les portraits hellénistiques du Fayoum : certains visages aux traits nets, au nez droit, aux yeux largement ouverts, au regard profond, au modelé harmonieux, ont la forte et sereine beauté des statues antiques.

Le réalisme. — Mais, à côté de l'influence classique, apparaît une évidente recherche du pittoresque, de l'expression, de la réalité. A la monotonie des fonds unis se substituent des paysages et des architectures ; aux épisodes traditionnels se mêlent, dans l'illustration, des scènes de la vie journalière, des tableaux de la vie rustique : à côté des personnages classiques prennent place les costumes et les portraits empruntés au milieu contemporain. Auprès des prophètes et des

1. Cf. les excellentes remarques de Bertaux, *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, I, p. 363-364.)

apôtres vêtus à l'antique, on voit des évêques qui portent l'habit pontifical du *x^e* siècle, des martyrs habillés comme les hauts dignitaires du palais. Aux types grecs se mêlent des types nouveaux et



Fig. 194. — Saint Luc le Gournikiote. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes Études, C. 1289).

caractéristiques, aux longs cheveux noirs tombant sur les épaules, aux barbes pointues, aux yeux en amande abrités sous des sourcils épais, au nez fortement busqué. Ces traits nouveaux qui ne doivent rien à l'antiquité, attestent un souci plus vif de la vérité, une observation plus pénétrante de la nature ; et ils sont pris, en effet, dans la réalité. Les maîtres qui décoraient les églises ont prêté aux vieux saints les traits des hauts personnages, orientaux pour la plupart, qui remplissaient alors la cour et la ville. Ce que les ateliers impériaux recherchaient et traduisaient dans la peinture d'histoire, ils l'ont fait passer, dans un même effort naturaliste, jusque dans la peinture d'église. De là viennent ces figures d'un caractère parfois si individuel, dont plusieurs sont de véritables portraits : telles, dans les mosaïques de Saint-Luc, ces images de saint Nicon de Sparte et d'autres saints contemporains (fig. 194), traités avec une vigueur et un accent de vérité remarquables ; telles devaient être ces icônes de saint Georges ou

de saint Michel, où des peintres de talent avaient su, à ce que rapportent les textes, mettre une merveilleuse intensité de vie ¹.

Si l'on veut voir jusqu'à quel point l'art impérial a pénétré l'art religieux, il suffit de regarder les admirables manuscrits enluminés à l'intention des empereurs, le Psautier de la Bibliothèque nationale ou celui de la Marcienne, qui appartient à Basile II, le Grégoire de Nazianze de la Nationale, illustré pour Basile I, ou le Ménologe du Vatican, destiné à Basile II, ou le Jean Chrysostome de la Nationale offert à Nicéphore Botaniate, et d'autres encore, comme les extraits bibliques du Vatican (Reg. 1), exécutés avec une semblable magnificence sur l'ordre de quelque haut dignitaire. On y doit évidemment reconnaître la main de ces maîtres de l'école de cour, qui travaillaient aussi bien à la décoration profane qu'à l'illustration des thèmes religieux : et il est frappant de voir à quel point toutes ces œuvres procèdent du même esprit, s'inspirent des mêmes modèles, pris soit dans l'art antique, soit dans le milieu contemporain.

Évolution de l'art religieux. — Sans doute, avec le temps, ces éléments s'élimineront de l'art religieux, et dans les œuvres populaires surtout, que cet art produira, ils prendront de bonne heure une place subordonnée et secondaire. Assez tôt, mais surtout à partir du xii^e siècle, la tendance théologique l'emportera sur la tendance littéraire, profane et classique. En face du psautier aristocratique, aux miniatures presque antiques, se développera l'illustration du psautier populaire, du « psautier des moines », avec ses vignettes marginales, d'un art familial et original, mais qui n'emprunte plus rien à l'art antique. A l'illustration littéraire et savante des œuvres de Grégoire de Nazianze s'opposera un autre modèle, formé sous l'inspiration des théologiens. Le trait distinctif des miniatures du livre très populaire que fut l'Octateuque est, au xi^e et au xii^e siècle, l'affaiblissement de la tradition antique. En même temps que la mythologie disparaît, les attitudes se raidissent, les types se dessèchent et se figent. « Tous les types de cette époque, dit Kondakof, se subdivisent en trois catégories, qu'on peut appeler : type angélique, type prophétique ou biblique, type apostolique. Toutes les matrones ressemblent à sainte Anne, les femmes jeunes à la Vierge, les hommes à saint Joseph ². » Quoique les belles œuvres ne soient point rares, quoique l'ornementation proprement dite reste toujours d'une merveilleuse richesse, on sent que la renais-

1. Ebersolt, *loc. cit.*, 134.

2. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, II, 10.

sance à demi profane a perdu sa vitalité, et ce grand effort créateur aboutira en somme, au XII^e siècle, à la manière et au procédé. Toutefois, même alors, le mouvement iconographique ne s'arrête pas ; mais on sent que l'art religieux tend à l'emporter sur l'art impérial.

Qualités communes des deux écoles. — Il n'en était point de même au début. S'il est vrai que la renaissance du IX^e siècle mit en présence deux courants opposés, et comme deux écoles, l'une plus profane et plus libre, l'autre plus dépendante de l'Église, l'une travaillant pour les empereurs, l'autre pour les monastères et les édifices sacrés ; s'il est vrai que, sous l'influence des idées théologiques et monastiques, la seconde peu à peu l'emporta, éliminant de l'art ce qui semblait trop empreint de fantaisie individuelle ou trop suspect de paganisme antique, il est certain qu'au début ces deux écoles se caractérisaient par des qualités communes. Toutes deux avaient le goût du luxe, de la richesse, de la splendeur ; toutes deux puisaient aux mêmes sources d'inspiration. Toutes deux se distinguaient par un dessin ferme, habile et simple ; toutes deux possédaient une admirable entente du coloris. « La couleur, dit fort justement Kondakof, est la préoccupation dominante de cette époque ¹ », et les artistes la font jouer avec une finesse et une science incomparables. Toutes deux portaient enfin, dans leurs ouvrages, un rare souci de l'effet décoratif, une entente de la composition, un amour de l'observation pittoresque et réaliste ; toutes deux surtout travaillaient d'un même et incessant effort à se renouveler. Il est probable que l'art impérial, vivifié par la crise iconoclaste, donna en tout cela à l'art religieux une impulsion féconde. En tout cas, par tout cela, l'art de cette période se révéla créateur, et par les qualités éminentes qu'il posséda, il a produit des œuvres supérieures, admirables d'ordonnance, de couleur et de vie. Et par tout cela enfin il a exercé dans le monde une influence profonde, « un empire comparable à celui de l'art gréco-romain, et qui n'a cédé l'hégémonie de la chrétienté qu'à l'art français du XIII^e siècle ² ».

1. Kondakof, *loc. cit.*, II, 3.

2. Bayet, *Art byz.*

CHAPITRE II

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE CIVILE.

LE PALAIS-SACRÉ. — L'HABITATION BYZANTINE. — LA VILLE.

I. Les palais impériaux. Les constructions de Basile I. — Le palais du Boucoléon. Le palais des Blachernes. — II. Le Palais-Sacré. Le plan. La décoration. Le luxe des cérémonies. Le Chrysotriclinium. — III. L'habitation byzantine. La ville. Tekfour-Séraï. Maisons byzantines. Constantinople au x^e siècle.

I

LES PALAIS IMPÉRIAUX

L'embellissement du Palais-Sacré avait été, à toutes les époques de floraison de l'art, une des préoccupations essentielles des empereurs byzantins. Après Justinien, le basileus iconoclaste Théophile y avait déployé, on l'a vu, une prodigieuse magnificence. La nouvelle dynastie n'eut pas un moindre souci de marquer somptueusement de son empreinte la résidence impériale.

Les constructions de Basile I. — Aussi bien Basile I, assassin de Michel III, tenait-il peu à habiter les appartements de son prédécesseur. Il se bâtit donc, au sud du Chrysotriclinium, un palais nouveau, le Cénourgion. Les historiens byzantins de l'époque en ont complaisamment décrit les splendeurs. Le grand salon était soutenu « par seize colonnes disposées à intervalles égaux, dont huit étaient de marbre vert de Thessalie et six d'onychite ; toutes avaient été couvertes d'ornements par le sculpteur, et historiées de rameaux de vigne, au milieu desquels se jouaient des animaux de toute espèce. Les deux dernières étaient d'onychite aussi, mais elles n'avaient pas été traitées de la même manière par l'artiste, qui en avait orné la surface de cannelures se déroulant en spirales. Dans tout ce travail, on avait cherché dans la variété de la forme un surcroît de plaisir pour les yeux. Toute la partie au-dessus des colonnes jusqu'à la voûte était ornée, ainsi que l'abside orientale, de mosaïques de toute beauté ». La chambre à coucher n'était pas moins riche. « La chambre à coucher édiflée par l'empereur Basile est, dit son

biographe, un véritable chef-d'œuvre de l'art. Le pavement est en mosaïque. Au centre s'étale un paon, renfermé dans un cercle en marbre de Carie ; de là partent des rayons qui se projettent de manière à former un autre cercle plus grand. En dehors de ce second cercle, sont comme des ruisseaux de marbre vert de Thessalie, qui se répandent dans le sens des quatre angles de la pièce. Dans les quatre espaces formés par ces ruisseaux sont quatre aigles, faits avec des petits cubes de couleurs variées, et rendus avec tant de vérité qu'on les croirait vivants et prêts de s'envoler. Le bas des murs est revêtu de plaques de verre polychrome qui charment les yeux par l'image de fleurs diverses. Au-dessus, une bande d'or sépare ces ornements des mosaïques qui décorent le haut des murs ¹. » Le plafond, tout resplendissant d'or, était également décoré de mosaïques.

Du côté de l'ouest, Basile fit bâtir le Pentacoubouclon, édifice sans doute couronné de cinq coupoles, où se trouvait un oratoire, consacré à saint Paul, dont le plan avait la forme d'un quatre-feuilles. Vers le nord-est, il fit construire plusieurs autres bâtiments, le pavillon de l'Aigle, le Trésor, le Garde-meuble ou Vestiaire, le bain impérial enfin, « tous remarquables, dit son petit-fils Constantin, qui se connaissait aux choses d'art, par la richesse et l'abondance des matériaux employés, *la nouveauté des dispositions*, la splendeur de l'aménagement, et attestant le goût du luxe et l'amour du beau qu'avait l'empereur ² ». Les mêmes expressions, très significatives, reviennent sans cesse sous la plume du biographe de Basile : ce qui le frappe, c'est, avec la richesse, la splendeur, la beauté des constructions, *la nouveauté* qui y apparaît ³. Enfin, au-delà de la Nouvelle-Église, le prince avait fait planter un jardin admirable, « nouvel Éden, embelli par des arbres et des fleurs de toute espèce et arrosé de sources abondantes ⁴ ». A l'extrémité, on aménagea un carrousel, le Tzycanistérion, « où les empereurs et les personnages d'un rang élevé jouaient à la paume montés à cheval ». Pour l'établir, l'empereur avait dû étendre le périmètre du palais et raser plusieurs maisons particulières qui s'élevaient dans cette région, et qu'il acheta.

Pour cet ensemble de constructions, les contemporains ont mar-

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, p. 332 (éd. Bonn).

2. *Ibid.*, p. 335.

3. *Ibid.*, 329, 336.

4. *Ibid.*, 328.

qué une vive admiration : « Dans les édifices qu'il bâtit au palais, écrit Constantin Porphyrogénète, qui Basile n'a-t-il point surpassé, entre les plus fameux bâtisseurs d'autrefois, par la splendeur, la beauté, la nouveauté de ses constructions (notez ce mot qui revient encore), par la grâce répandue sur tous ces admirables ouvrages — et cela non seulement dans ses églises, si belles, si riches, si charmantes, mais dans l'aménagement magnifique et vraiment royal des appartements, où il mêla l'élégance à la richesse, et ajouta à l'élégance tout ce qui peut créer la commodité ou exciter l'admiration ¹ ? »

Constantin Porphyrogénète continua au x^e siècle l'œuvre de son aïeul. Le triclinium des Dix-neuf lits fut décoré par ses soins d'un plafond à caissons, orné de branches de vigne et de feuillages dorés, dont l'empereur lui-même avait donné les dessins. Il exécuta pareillement des portes d'argent pour le Chrysotriclinium, dont le pavé fut aussi renouvelé sur ses indications : ce fut une mosaïque de marbres et de porphyres formant des entrelacements du meilleur goût et encadrée dans une bordure d'argent. Enfin, au Pentacoubouclon, le même souverain, fort épris des arts du métal et orfèvre habile lui-même, fit décorer l'un des appartements de figures et d'ornements en or.

Le palais du Boucoléon. — Nicéphore Phocas à son tour travailla à embellir la résidence impériale. Au bord de la mer de Marmara, s'élevait le palais du Boucoléon, ainsi nommé d'un groupe de marbre représentant un lion terrassant un taureau. C'était une habitation assez modeste, datant du v^e siècle, et que les empereurs avaient depuis longtemps abandonnée. Nicéphore Phocas l'agrandit et la transforma en un solide château-fort, dont le donjon devint sa demeure habituelle. Mais cet aspect de forteresse n'excluait point la magnificence. Guillaume de Tyr, à la fin du xii^e siècle, parle du « superbe et admirable quai », qui précédait le palais, et dont les escaliers de marbre descendaient jusqu'à la mer, du « faste royal » avec lequel ce quai était décoré de figures d'animaux en marbre, enfin « des galeries et des salles d'une admirable variété », que l'on traversait pour monter du Boucoléon au Palais-Sacré. Jusqu'en 1871 il subsistait une trace de ces splendeurs : c'était, au bord de la mer de Marmara, une loggia à trois arcades, avec deux statues de lions assis placées sur la terrasse. Il ne reste rien de cette con-

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, p. 329.

struction que les deux statues de lions recueillies au Musée ottoman. Mais une autre dépendance du palais du Boucoléon nous a probablement été conservée dans l'édifice qu'on appelle « la maison de Justinien » (fig. 92). Sa façade s'ouvre sur la mer par trois grandes portes qui donnaient accès à un balcon ; à l'intérieur, on trouve des salles voûtées en berceau et fort délabrées. Une partie des marbres sculptés employés dans la décoration semble dater du VI^e siècle : mais il est difficile de dire si le bâtiment a été construit en partie avec des matériaux anciens, ou bien restauré dès l'époque byzantine. On ne peut donc ni l'identifier ni le dater avec précision ¹.

Jean Tzimisès également laissa son souvenir au Palais-Sacré. Ce fut l'oratoire du Sauveur, près de la porte de la Chalcé, où il voulut être enterré dans un tombeau tout en or et enrichi d'émaux.

Le palais des Blachernes ². — Ainsi chaque génération eut à cœur d'accroître la magnificence de la résidence impériale. A partir du XII^e siècle pourtant, le Palais-Sacré fut un peu laissé à l'abandon. Les Comnènes cherchèrent au fond de la Corne d'Or, au château des Blachernes, une nouvelle et plus plaisante demeure, qu'ils voulurent, eux aussi, parer de splendeurs inouïes. Les voyageurs occidentaux, qui la visitèrent au XII^e siècle, en ont laissé des descriptions éblouies. Eude de Deuil, qui accompagna Louis VII à la seconde croisade, vante la merveilleuse situation de ce palais, qui domine à la fois la ville, la campagne et la mer. « Rien n'en égale, ajoute-t-il, la beauté extérieure. Quant à l'intérieur, il dépasse tout ce que j'en pourrais dire. Il est tout couvert de peintures exécutées en or et en couleurs éclatantes ; le sol est pavé de marbres assemblés avec l'art le plus savant : et je ne sais pas ce qui lui donne le plus de valeur et de beauté, la richesse de la matière ou la finesse de l'art. » Benjamin de Tudèle, de son côté, rapporte que les colonnes et les murailles du château des Blachernes sont couvertes d'argent et d'or, que le trône impérial, tout en or, et au-dessus duquel pend une couronne d'or, est couvert de pierres précieuses d'une valeur inestimable : à ce point qu'il resplendit dans l'obscurité même de la nuit. Des mosaïques et des fresques complétaient cette somptueuse décoration. Et tout autour des bâtiments, des cours pavées de marbre, où des eaux courantes coulaient dans des canaux d'al-

1. Ebersolt, *Mission archéologique de Constantinople*, Paris, 1921, p. 32-35.

2. J. Papadopoulos, *Αί Βλαχέρναι*, Constantinople, 1920.



Fig. 195. — Les murailles de Constantinople (murs de Manuel Comnène).

bâtre, de vastes jardins ombreux et frais ajoutaient leur charme aux magnificences de la résidence impériale (fig. 195).

Ce déplacement de la demeure des souverains eut pour conséquence la ruine lente et progressive du Grand Palais. Au XII^e siècle, on n'y habitait plus que rarement et on l'employait surtout comme prison pour des condamnés de qualité ; aussi, dès le commencement du XIII^e siècle, était-il fort délabré. Au XIV^e siècle, l'argent manquait pour y faire les réparations nécessaires. Au commencement du XV^e siècle, quand Buondelmonte visita Constantinople, il trouva absolument en ruines ce quartier, jadis le plus beau de la ville. Les Turcs achevèrent la destruction, et des splendeurs de l'immense palais impérial il ne reste aujourd'hui que le souvenir.

II

LE PALAIS-SACRÉ ¹

Il semble donc qu'il soit assez difficile de se rendre compte des dispositions du Palais-Sacré, suffisamment pour en apprécier le caractère architectural. Heureusement les écrivains byzantins en ont si souvent parlé, le livre *des Cérémonies* de l'empereur Constantin VII en particulier en a décrit pour le X^e siècle les différentes parties avec tant de précision, qu'il n'a point semblé impossible à plusieurs savants modernes d'en essayer une restitution. Entre ces recherches, le travail de Labarte surtout est célèbre, et, quoiqu'il date de 1861, il fait encore autorité. Sur plus d'un point toutefois, des réserves pourraient être justement faites ; et, pour n'avoir point critiqué assez attentivement le document essentiel sur lequel il s'appuyait, l'auteur est tombé dans plus d'une confusion. Mais, au total, l'œuvre demeure digne d'attention : et aussi bien ne s'agit-il point ici de faire la description minutieuse de la résidence des basileis, mais simplement d'en marquer quelques traits essentiels, ceux qu'il faut retenir pour l'histoire de l'art au X^e siècle.

Le plan. — Un point est d'abord à noter. Le Palais-Sacré de

1. Sur le Palais-Sacré, cf. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, Paris, 1861 ; Paspatis, *Τὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα*, Athènes, 1885 ; Beljaief, *Byzantina*, I. Pétersbourg, 1891 (russe) ; von Reber, *Der Karolingische Palastbau* (Abhandl. d. Bayer. Akad. d. Wiss., t. 19-20 ; 1891 et 1892) ; Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910 ; *Recherches dans les ruines du Grand Palais* (dans *Mission archéologique de CP*, Paris, 1921).

l'époque macédonienne ne ressemble en aucune manière à la plupart des habitations princières que nous connaissons. Ce n'est point un Louvre, un Versailles construit tout d'une pièce, développant avec une rigoureuse symétrie l'ordonnance pompeuse de ses façades. Si quelque chose en peut donner l'idée, ce serait plutôt le Kremlin, ou mieux encore le Vieux Sérail, avec ses bâtiments divers séparés les uns des autres, ses pavillons semés presque au hasard dans l'ombre fraîche des jardins. Rien ne semble à première vue plus dépourvu de plan, plus incohérent même que la demeure des empereurs byzantins. Sur une surface énorme de 400.000 mètres carrés se répartissent sept péristyles, huit cours intérieures, quatre salles des gardes, trois grandes galeries, cinq salles d'audience, dix appartements destinés à l'habitation particulière des souverains, trois salles à manger, une bibliothèque, une galerie d'armes, trois terrasses, un manège, deux bains, sans compter une multitude d'églises et de chapelles, et huit palais particuliers bâtis dans l'enceinte du Grand Palais. Des cours, des terrasses, des escaliers montant et descendant ¹, des jardins séparent ces différentes constructions, et on voit sans peine que cette résidence ne fut point conçue d'un seul jet. Tout au plus, la partie ancienne, celle qui comprenait la Chalcé et Daphné, offrait-elle une disposition plus régulière : bâtie par Constantin, elle rappelait assez, ce semble, le plan du palais de Dioclétien à Spalato. Mais, autour de ce noyau primitif, les siècles suivants construisirent un peu au hasard. Le x^e siècle fit de même : il éleva des édifices isolés, il ne se préoccupa point de les subordonner à une ordonnance d'ensemble.

La décoration. — Ce qui frappe ensuite et surtout dans le Palais-Sacré du x^e siècle, c'est le luxe prodigieux qui y était déployé. On peut prendre au hasard la description des édifices élevés par Basile I : la magnificence y est partout absolument éblouissante. Voici par exemple ce que dit Constantin Porphyrogénète de l'oratoire du Sauveur construit par son aïeul : « La splendeur et l'éclat de cette chapelle sont incroyables pour qui ne l'a point vue, tant est grande la quantité d'or, d'argent, de pierres précieuses et de perles qui se trouve amassée dans son enceinte. Le pavé tout entier est d'argent massif, travaillé au marteau et enrichi de nielles. Les murs à droite et à gauche sont aussi revêtus de grosses feuilles d'ar-

1. On a retrouvé les restes d'un de ces escaliers, ménagé à l'intérieur d'un pavillon, et par où on accédait à la terrasse supérieure (Ebersolt, *Recherches*, p. 29-30).

gent damasquiné d'or, et rehaussé de l'éclat des pierres précieuses et des perles. Quant à la clôture qui ferme le sanctuaire, que de richesses elle réunit ! Les colonnes en sont d'argent ainsi que le soubassement qui les porte ; l'architrave qui s'appuie sur leurs chapiteaux est d'or pur, et chargée de toutes parts de ce que l'Inde entière peut offrir de richesses. On y voit en beaucoup d'endroits l'image de Notre-Seigneur exécutée en émail. Pour ce qui est des splendides décorations du sanctuaire, et des vases sacrés qu'il renferme, comme un lieu spécialement affecté à la garde des trésors, la parole se refuse à les décrire : quand les mots ne peuvent que rester au-dessous du sujet, mieux vaut se taire. Telles sont, si je puis dire, les beautés orientales qui, du sein de la foi vive de l'illustre empereur Basile, ont rejailli sur les œuvres élevées par ses mains dans la demeure impériale ¹ ».

C'est qu'aussi bien, dans ce somptueux Palais-Sacré, tout est calculé pour donner aux moindres actes de la vie impériale un caractère de puissance et d'éclat prodigieux. Le basileus est un dieu sur la terre : tout ce qui l'environne doit produire sur les esprits une impression de majesté et de respect comparable à celle qu'on éprouve devant Dieu même. Dans ce but, le spectacle est merveilleusement combiné, la mise en scène féérique, digne vraiment des *Mille et une Nuits*. Et ceci n'est point indifférent pour l'histoire de l'art ; car c'est l'art qui fournit les éléments essentiels de cette mise en scène.

Le luxe des cérémonies. — Il suffit d'ouvrir au hasard le livre des *Cérémonies* pour trouver le tableau de ce luxe prestigieux. Lorsque, dans le grand triclinium de la Magnaure, l'empereur reçoit quelque ambassadeur étranger, le palais tout entier, dont on s'arrange à faire traverser à l'envoyé les innombrables appartements, est tendu de brocart, de tapisseries et de soie ; les pavés de marbre sont couverts de tapis d'Orient ou jonchés de feuilles de roses ; dans les galeries s'alignent, en une hiérarchie multicolore, les soldats des gardes cuirassés d'argent, tenant en main des boucliers d'or, les Varangiens gigantesques, les fonctionnaires palatins et les dignitaires auliques, aux armures dorées, aux tuniques étincelantes de broderies, aux vêtements de pourpre et d'or. Dans la salle d'audience, où s'étaient au regard les bijoux du trésor impérial, où les pièces d'orfèvrerie ancienne, les couronnes étincelantes d'émaux et de pierreries, les lourdes dalmatiques brodées de figures merveilleuses racontent un

1. Const. Porph., *loc. cit.*, p. 330-331.

long passé de splendeur et de gloire, se dresse au fond d'une abside le trône d'or de l'empereur. Tout auprès s'élève une grande croix couverte de pierreries; au-dessous sont rangés des sièges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône est placé, deux lions d'or sont couchés; derrière le trône d'or, un platane étend son ombre, et des oiseaux d'or émaillé se reposent sur les branches; aux côtés du trône, de hauts dignitaires portent les insignes et les bannières de l'empire; et quand le basileus apparaît, salué par les acclamations traditionnelles, parmi les hymnes que psalmodient, au son de l'orgue d'or, les chantres des Saints-Apôtres et de Sainte-Sophie; quand, devant la cour prosternée, il prend place sur le trône, si éblouissant d'or et de gemmes qu'à peine on ose le regarder, si chargé de pierreries et de lourdes étoffes d'or qu'à peine entrevoit-on son visage, il semble, dans son impassibilité magnifique, l'émanation vivante de la divinité, une icône sainte bien plus qu'un homme. Pour rehausser cette majesté suprême, surtout pour frapper de stupeur les envoyés étrangers, on ajoute à ce splendide appareil des prodiges de mécanique. Au moment où l'ambassadeur entrait dans la salle d'audience, les oiseaux perchés sur l'arbre d'or commençaient à voler et à chanter, les lions accroupis se dressaient et mêlaient à l'harmonie puissante des orgues un sonore et métallique rugissement; et pendant que, prosterné devant le trône d'or, l'ambassadeur rendait au basileus l'hommage prescrit par l'étiquette, l'empereur était, avec son trône, enlevé dans les airs, et, par un brusque changement de décor, il apparaissait revêtu d'un costume nouveau et planant, comme dans une apothéose, aux yeux du barbare relevé et stupide d'étonnement.

Le Chrysotriclinium. — Le Chrysotriclinium surtout était, au x^e siècle, le sanctuaire de ce culte impérial. C'était, on le sait, une salle octogone à coupole, sur les côtés de laquelle huit absides s'ouvraient. Celle qui faisait face à l'entrée était fermée par deux portes d'argent; c'est là qu'était placé le trône impérial. Dans les autres, on exposait, aux jours de réceptions solennelles, toutes les richesses du palais, couronnes, émaux, vêtements de parade empruntés à la garde-robe impériale, bassins d'argent et d'or, grands plats d'argent ciselé. Pour rehausser la splendeur de la décoration, on empruntait aux églises, aux monastères, aux hôpitaux les pièces rares de leurs trésors, étoffes somptueuses, précieuses orfèvreries, couronnes votives, *polycandila* d'argent suspendus à des chaînes d'argent. La

corporation des orfèvres, d'autre part, prêtait des objets d'or et d'émail, des chefs-d'œuvre d'argent ciselé ; et dans toute la demeure impériale, tendue d'étoffes magnifiques, des candélabres resplendissants mettaient une illumination de fête. Dans la salle d'audience, toute la Cour, toute la ville prenaient place, soldats des gardes, Khazares, Phargans et Russes des trois *hétairies*, marins, gens des corporations et des *dêmes*, dignitaires et fonctionnaires du palais, foule bigarrée aux costumes admirables, brodés d'aigles verts et rouges, de lions blancs, de griffons de pourpre violette. Et quand tous étaient entrés, lentement deux officiers ouvraient les portes d'argent, et dans une forêt d'étendards l'empereur apparaissait, couronne en tête, assis sur son trône d'or.

Mais, à Pâques surtout, le Chrysotriclinium était décoré avec un luxe merveilleux. Ce jour-là, on y exposait, outre le décor habituel, le *pentapyrgion* où se conservaient les bijoux de la couronne, les trônes d'or des empereurs, la table d'or, les magnifiques étoffes extraites du trésor. Puis c'étaient les festins, uniquement servis dans de la vaisselle d'or, et où on poussait si loin la recherche de l'étrange et du colossal que les plats d'or gigantesques, si lourds que dix hommes ne suffisaient pas à les porter, descendaient au moyen d'une poulie du plafond sur la table, et que les vases d'or colossaux qui contenaient les fruits étaient apportés dans la salle sur des chariots drapés de pourpre. Après le dîner, les invités recevaient des cadeaux, de l'argent placé sur des plats d'or émaillé, des parfums, des essences de rose. Et, aux jours ordinaires même, c'étaient sans cesse dans le Palais-Sacré des processions, des pompes, des cortèges, tout un spectacle merveilleux que l'imagination a peine à concevoir.

Assurément, dans les descriptions de ce luxe éclatant, il y a peut-être une part d'exagération volontaire, et on a justement, à leur propos, rappelé le proverbe, que « tout ce qui brille n'est pas or ». Luitprand, l'évêque de Crémone, dans le récit qu'il a laissé de son ambassade à la cour impériale au x^e siècle, a souligné avec quelque ironie toutes les tares qui altéraient cette splendeur ; et il est certain que plus d'une fois, aux jours de gêne, on fit fondre les richesses du trésor, et que l'argent ou le cuivre dorés remplacèrent l'or dans les cérémonies. Peu d'années avant l'avènement des Macédoniens, l'empereur Michel III avait ainsi fait mettre au creuset les fameuses orfèvreries de son père Théophile, le platane aux oiseaux d'or, les lions et les orgues d'or. Mais la dynastie nouvelle était riche, l'empire au x^e siècle singulièrement prospère ; on peut croire que la splen-

deur qu'étalèrent les empereurs de ce temps était encore de bon aloi. Plus tard, au xiv^e, au xv^e siècle, dans la détresse de la monarchie, ce luxe suranné pourra montrer la corde ; à l'époque où nous sommes, il est réel autant qu'admirable.

Un dernier point doit être remarqué. Par les formes de l'architecture, ces édifices du palais diffèrent peu des églises du même temps. Ce sont les mêmes principes, les mêmes combinaisons, le même emploi perpétuel de l'abside et de la coupole. Et pareillement c'est le même système de décoration, les revêtements de marbres et de métaux précieux, les mosaïques étincelantes, toute la polychromie chère à l'art byzantin, avec cette seule différence que les motifs profanes y tiennent plus de place que les thèmes religieux. Mais, à cela près, l'analogie est complète, et elle a son importance. Cette unité qui s'affirme dans des édifices fort divers prouve, comme on l'a observé, le caractère vraiment original de cet art, et on en peut légitimement « conclure que l'art byzantin n'est pas un accident, le résultat fortuit de fantaisies individuelles et d'éléments étrangers mal combinés, mais qu'au contraire, il est un tout organisé, vivant, répondant au génie propre d'un peuple ¹ ».

III

L'HABITATION BYZANTINE — LA VILLE

*Tekfour-Séraï*². — Constantinople a conservé toutefois un monument de l'architecture civile, qui semble se rapporter à la période que nous étudions. C'est la construction nommée tour à tour, avec une égale inexactitude, palais de Bélisaire, palais de Constantin Porphyrogénète, palais de l'Hebdomon, et que les Turcs appellent Tekfour-Séraï. Elle faisait probablement partie des dépendances de l'ancien palais des Blachernes, et elle semble dater du xi^e ou du xii^e siècle ³ (fig. 196).

C'est un bâtiment rectangulaire, à deux étages, enclavé entre les deux enceintes des murs théodosiens. La disposition en est

1. Bayet, *Art byzantin*, p. 127-128.

2. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*, Berlin, 1854 ; Van Millingen, *Byzantine Constantinople*, Londres, 1899 ; Gurlitt, *Die Baukunst Constantinopels*, Berlin, 1908 et suiv.

3. On la date parfois aussi, à cause de l'ornementation de sa façade, de la fin du xiii^e ou du début du xiv^e siècle.

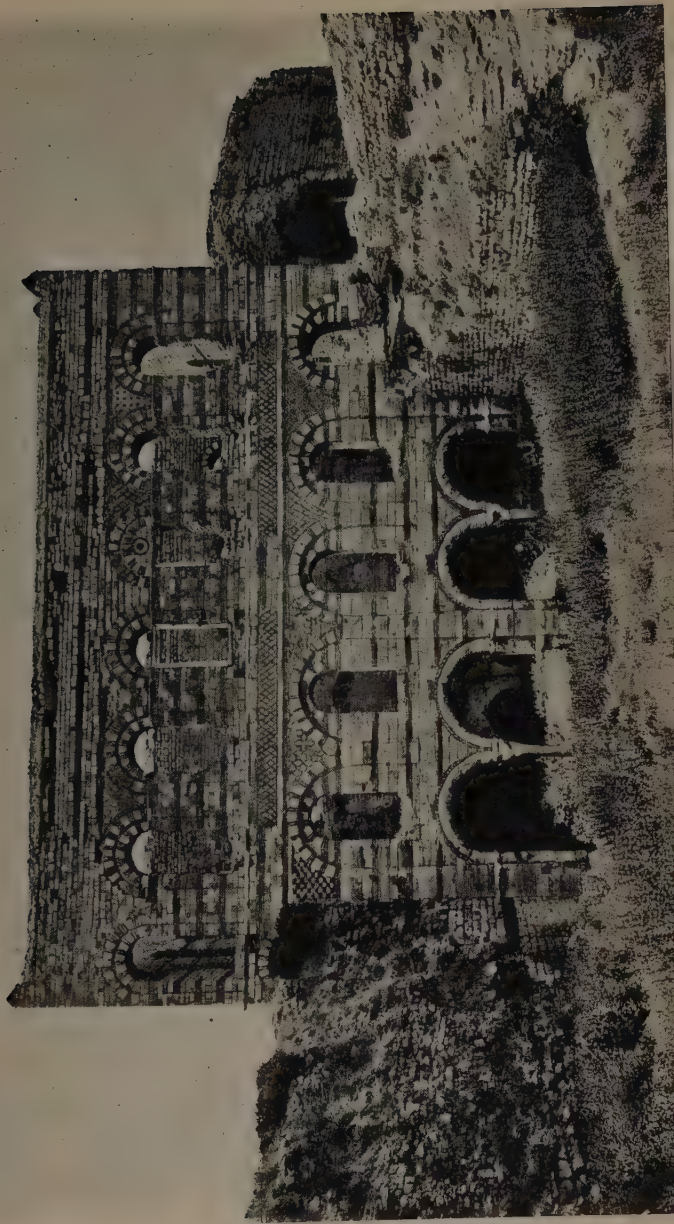
intéressante. En bas, c'est un rez-de-chaussée voûté, grande salle de 17 mètres de longueur, qui prend jour par des arcades ouvertes sur une cour formant atrium, que précédait un propylée soutenu par dix grandes colonnes. Au-dessus, au premier étage, se trouve une salle d'honneur rectangulaire qui ne prend jour que du côté du nord par plusieurs fenêtres cintrées. En haut enfin, on rencontre une vaste pièce de 23 mètres de long sur 10 de large, haute de 6^m 30; elle est éclairée par de nombreuses fenêtres. Sur la face est on voit un balcon supporté par deux arceaux faisant saillie; sur le milieu de la face sud, une échauguette qui, à l'intérieur de la salle, détermine une sorte d'abside. Cet étage supérieur dépassait la hauteur des murailles; il était couvert d'une toiture en bâtière.

Mais ce qui est surtout remarquable, c'est la décoration extérieure du bâtiment. Les briques rouges y alternent avec des marbres blancs ou jaunes, de façon à former des dessins géométriques. Les arcades du rez-de-chaussée et celles des fenêtres sont faites de claveaux de marbre de différentes couleurs; de magnifiques incrustations se détachent sur la façade. Cette application de la polychromie à l'ornementation extérieure des édifices n'était point, on le sait, une nouveauté dans l'art byzantin; mais elle se généralise sous la forme qu'elle prend ici, à partir du x^e siècle, grâce à l'influence grandissante de l'Orient. Pareillement, on le verra, l'architecture religieuse égaiera, à partir de ce moment, la monotonie de ses façades par les jeux de couleur que produit la combinaison des briques, des mortiers et des moellons. Certains édifices même ajouteront les faïences aux compositions d'ornement obtenues à l'aide de la brique.

Maisons byzantines ¹. — Il serait intéressant de pouvoir étudier d'autres habitations byzantines. Malheureusement, au moins pour la période du x^e au xii^e siècle, les monuments nous manquent presque entièrement et les renseignements qui nous viennent d'ailleurs sont assez insuffisants.

Primitivement, on l'a vu, dans la ville fondée par Constantin, les palais patriciens imitèrent le modèle somptueux de la maison romaine. Mais de bonne heure, à côté de ces demeures magnifiques, apparurent les habitations de type oriental, semblables à celles

1. De Beylié, *L'habitation byzantine*, Paris, 1902; Djelal-Essad, *Constantinople*, Paris, 1909.



qu'on rencontre dans les villes mortes de Syrie, les maisons à deux ou trois étages à façade décorée de portiques. Il y a lieu de croire que ces traits persistèrent plus tard dans la construction civile, à cela près que l'influence orientale s'y fit sentir toujours davantage. C'est ce que montrent les édifices qu'on voit représentés dans les miniatures des manuscrits (fig. 197). Évidemment il serait tout à



Fig. 197. — Le roi Eglon et Aod. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

fait excessif d'y prétendre retrouver l'image exacte de tel ou tel monument déterminé : mais, du moins, ces illustrations nous rendent assez bien la silhouette générale et les traits essentiels des habitations byzantines. Or, ce que l'on voit dans les manuscrits entre le ix^e et le xii^e siècle, ce sont des portiques à colonnades précédant les façades, des loggias décorant les étages ; parfois des pavillons latéraux ou des tours flanquent le bâtiment principal ; des balcons et des moucharabiés s'accrochent à l'extérieur des murailles ; enfin la construction est couronnée tantôt par de hauts toits en pignon, tantôt par des terrasses, des belvédères ou des coupes. A l'intérieur, une grande salle d'honneur est la pièce essentielle ; elle occupe souvent tout le premier étage et parfois tient toute la hauteur de l'édifice.

La maison seigneuriale de Melnic, en Macédoine, qui date du x^e au xi^e siècle, confirme ces indications des monuments figurés. Elle a un rez-de-chaussée et deux étages, et est flanquée d'une tour carrée.

Sur la façade, comme à Tekfour-Séraï, les moellons et les briques se combinent en dessins géométriques. A l'intérieur, une grande salle tient toute la hauteur du bâtiment, et autour d'elle, aux deux étages, se disposent des pièces latérales, cinq par étage. Il est aisé de reconnaître ici la transformation du type de la maison syrienne. Le patio intérieur est devenu une pièce centrale couverte d'une toiture, à cause des rigueurs du climat septentrional.

Quelques rares maisons de Constantinople, sans être d'époque aussi ancienne, semblent antérieures à la conquête turque, et on en peut dire un mot. Près de la station de Koum-Kapou, on voit une habitation ayant à chaque étage une salle voûtée de 6 mètres sur 4.50, des fenêtres en plein cintre, un balcon comme celui de Tekfour-Séraï, et un toit en pignon. Deux autres maisons au Phanar, dont l'une était anciennement occupée par le baile de Venise, offrent des dispositions assez semblables, avec un escalier intérieur menant à un corridor qui précède la salle d'honneur.

En résumé, à partir du ix^e siècle, les maisons byzantines, généralement à deux ou trois étages, sont construites en rangs alternés de pierres blanches et de briques rouges, formant un décor géométrique ; des marbres de couleur s'y mêlent quelquefois. Des corniches saillantes, parfois sculptées, séparent les étages ; des fenêtres rectangulaires ou cintrées, munies de petits carreaux de verre enclavés dans des châssis de plâtre et fermées par de solides grillages, éclairent l'intérieur : au tympan de ces fenêtres se lisent souvent des dates ou des inscriptions. Des balcons en encorbellement s'accrochent à la façade, permettant à la fois de regarder dans la rue et de défendre la porte. Des toits en terrasse ou à bâtière s'appuient sur des corniches en briques posées en dents de scie : souvent aussi des coupoles couronnent l'édifice. A l'intérieur, les pièces se disposent autour d'une grande salle, souvent précédée d'un étroit vestibule transversal. Le sol est dallé de marbre blanc ou de briques rouges ; les portes extérieures et les volets sont en fer, et garnis de grands clous à forte tête ; celles de l'intérieur sont en bois sculpté et incrusté. Les escaliers sont en bois ou en pierre, à plusieurs paliers, et s'appliquent quelquefois, jusqu'au premier étage, à l'extérieur du bâtiment.

*Constantinople au X^e siècle*¹. — On peut, à l'aide de ces indica-

1. Constantin le Rhodien, *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople*, éd. Legrand et Th. Reinach (Rev. des Ét. grecques, t. IX, 1896) ; Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, Lille, 1892 ; Diehl, *Constantinople*, Paris, 1924.

tions, se figurer à peu près l'aspect qu'offrait Constantinople au x^e siècle. De grandes rues la traversaient, bordées de portiques, comme on en voit à Bologne ou à Alger ; de ces rues, la plus belle était la rue centrale, la Mésè, qui allait de la Porte d'Or à l'Augustéon. De grandes places, également entourées de portiques, coupaient ces rues de distance en distance : c'étaient le forum du Tauros, le forum de Constantin, l'Augustéon, sur le trajet de la Mésè ; et plus loin, le forum du Bœuf, le forum Amastrianon, le forum d'Arcadius, etc. De somptueux bâtiments encadraient ces places, des colonnes triomphales les décoraient. Elles avaient été élevées par Constantin, par Théodose, par Arcadius, par Justinien, et ces hauts piliers monumentaux, émergeant entre les maisons, produisaient une grande impression sur les hommes du x^e siècle. Dans le poème de Constantin le Rhodien sur « les merveilles » de Constantinople », parmi les sept chefs-d'œuvre particulièrement remarquables que l'auteur signale à l'admiration, il place cinq colonnes monumentales, dont deux, celles de Théodose et d'Arcadius, étaient décorées d'une spirale de bas-reliefs historiques. En outre une multitude de statues antiques décorait les rues et les portiques. Et de même, les principaux monuments publics, avec leurs portiques, leurs colonnades, offraient un aspect tout classique. Certains de ces monuments étaient particulièrement célèbres. Tel était, sur le forum de Constantin, le palais du Sénat, avec son dôme gigantesque, ses murs décorés de métaux précieux et de mosaïques, son portique que portaient quatre hautes colonnes de porphyre. Tel était encore — c'était, avec le Sénat, une autre des « merveilles » de la ville — l'Anemodoulion, girouette monumentale, analogue à la Tour des Vents d'Athènes. Elle avait la forme d'une pyramide quadrangulaire, revêtue de plaques de bronze sculptées ; au sommet, sur un pivot mobile, était posée une figure de femme ailée ; les vents étaient représentés par douze figures d'enfants accroupis autour de la plate-forme et soufflant dans des trompes.

Parmi les autres monuments, « dont la ville, selon l'expression de Constantin le Rhodien, se pare comme d'autant d'étoiles », on peut citer le théâtre, le « forum doré », la place du Stratégion. Puis c'étaient les arcs de triomphe, l'Hippodrome avec ses colonnes, dont l'une, couverte de plaques de bronze doré, fut élevée par Constantin VII, et la foule de ses statues, chefs-d'œuvre de l'art antique. C'étaient les bains, parmi lesquels on vantait ceux de Zeuxippe, tout remplis de marbres et de bronzes anciens : c'étaient

les bazars, qui s'étendaient sous les portiques et aux environs de la Mésè, celui des parfumeurs à l'Augustéon, celui des soieries près du Zeuxippe, celui des orfèvres à la Mésè, le marché au pain ou Artopolia entre le forum de Constantin et le forum du Tauros, le marché au bétail au Tauros ou au Stratégion. Et c'étaient enfin, sans parler des édifices religieux, les hôtelleries, les hôpitaux, et les magnifiques palais de l'aristocratie byzantine.

Tous ces monuments faisaient de Byzance une capitale incomparable, et Constantin le Rhodien célèbre à juste titre « la ville de Constantin, l'illustre et vénérable cité, qui possède la domination du monde, et qui brille étrangement d'une multitude de merveilles, par la splendeur de ses hautes constructions, l'éclat de ses magnifiques églises, les galeries de ses longs portiques, la hauteur de ses colonnes dressées dans les airs ». Constantin Manassès, un peu plus tard, l'appelait avec un égal enthousiasme « l'œil du monde, la parure de l'univers ». Mais à ces magnificences s'opposaient d'étranges contrastes. Comme dans toutes les villes d'Orient, la voirie de la grande cité était presque à l'abandon. Eude de Deuil, qui visita Constantinople au milieu du XII^e siècle, la peint sale, puante et sombre, d'aspect tout oriental avec ses longues rues obscures, couvertes de voûtes, ses bas-fonds où grouille une population misérable, et son absolue insécurité. Un écrivain grec de la même époque confirme ces renseignements. Il montre les voies les plus fréquentées coupées par des bourbiers profonds où les attelages s'enlisent, les rues sans lumière, où, durant toute la nuit, les voleurs et les coupe-jarrets sont les maîtres du pavé, et comme, il y a peu d'années encore, dans la moderne Stamboul, les chiens pullulant, errant parmi les détritits et remplissant la ville de leurs aboiements.

En face des splendeurs du palais impérial, que décrit le Porphyrogénète, en face de la richesse des habitations particulières dont Eude de Deuil vante la beauté, il y a là un singulier contraste. Mais il est intéressant et significatif : il achève de montrer combien, dans ses aspects divers, dans son luxe comme dans ses laideurs, la Constantinople du moyen âge était essentiellement une ville d'Orient.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE LA DÉCORATION SCULPTÉE

- I. La Nouvelle-Église de Basile I. — II. Les formes de l'église byzantine. La basilique à coupole. L'église à croix grecque. Origine du type. Plan. Evolution du type. Église de Skripou. Kazandjilar-djami. Kilissé-djami. — III. L'évolution de l'architecture byzantine. Coupole et tambour. Les lignes extérieures de la construction. L'intérieur. Les combinaisons d'équilibre. L'église à trompes d'angle et l'église à pendentifs. Les contreforts. — IV. La décoration. La polychromie des façades. La décoration sculptée. Parapets et chapiteaux. Revêtements de marbre et pavements. — V. Essai de classement chronologique. Églises du ix^e et du x^e siècle. Le groupe de l'Athos. Le groupe des églises à trompes d'angle. Le xi^e siècle. L'époque des Comnènes. Le Pantocrator. Vogue du plan à croix grecque. — VI. Les églises d'Arménie et de Géorgie. Les monuments. Caractères de l'architecture arménienne. Byzance et l'Arménie.

I

LA NOUVELLE-ÉGLISE DE BASILE I

Le règne de Basile I, si important pour l'architecture civile, ne fut pas moins remarquable par le développement de l'architecture religieuse. Constantin Porphyrogénète ne nomme pas moins de 43 églises qui, dans la seule Constantinople, furent édifiées ou restaurées par les soins de son aïeul. Entre elles, une est particulièrement célèbre : c'est la Nouvelle-Église, la Nea, qu'il fit bâtir dans l'intérieur du palais ¹.

Dans l'œuvre architecturale de Basile I, la Nouvelle-Église a la même importance que Sainte-Sophie dans l'œuvre de Justinien. Elle est le monument caractéristique, le monument type, qui servira de modèle à de nombreux imitateurs. Malheureusement l'édifice a été complètement détruit. Nous le connaissons assez bien cependant par les descriptions précises qu'en ont laissées Constantin Porphyrogénète et le patriarche Photius. D'après ces textes, l'église, simultanément consacrée au Christ, à la Vierge, à l'ar-

1. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*; Vogt, *Basile I*, Paris, 1908.

change Gabriel, au prophète Élie et à saint Nicolas, était « toute parée et embellie par les perles fines, l'or, l'éclat de l'argent, les marbres chatoyants aux mille nuances, les mosaïques et les tissus de soie ». A l'ouest, dans l'atrium de l'église, s'élevaient deux magnifiques fontaines, « dans lesquelles l'excellence de l'art s'unissait à la richesse de la matière » ; l'une était en marbre d'Égypte, ornée sur son pourtour de dragons de marbre ; l'autre était en pierre, et « sur la corniche qui borde le sommet du bassin, l'artiste avait placé des coqs, des boucs et des béliers de bronze, qui lançaient de l'eau par des tuyaux » ; toutes deux avaient pour centre une pomme de pin, percée à jour, par où l'eau s'échappait. Les portiques extérieurs de l'église étaient somptueusement pavés de plaques de marbre blanc, si délicatement juxtaposées qu'il semblait que ce fût « une seule pierre qui serait sillonnée de lignes droites ». C'était là, dit Photius, « une séduisante nouveauté ».

A l'intérieur de l'église, tout resplendissait d'argent et d'or. « Tantôt ces métaux sont appliqués sur le verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en plaques, tantôt ils entrent en composition avec d'autres matières. Les parties de l'église que l'or n'enchâsse pas ou que l'argent n'a point envahies sont ornées d'un curieux travail de marbre de diverses couleurs. Les murs à droite et à gauche en sont revêtus. La clôture qui ferme le sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent au-dessus et l'architrave qui les unit, les sièges disposés à l'intérieur, les marches qui y conduisent et les saintes tables, tout est d'argent doré rehaussé de pierres précieuses et de perles. Quant à l'autel, il est d'une composition plus précieuse que l'or. Le ciborium, qui s'élève au-dessus, ainsi que ses colonnes, est aussi d'argent doré. » Le sol était pavé de plaques de marbre multicolores, encadrées de mosaïques ; on y avait représenté des animaux et divers ornements ; et le tout était si harmonieusement agencé, « une telle grâce régnait dans tout ce travail », que l'église semblait couverte de tapis de pourpre et de soie. Enfin « la voûte du temple, composée de cinq coupes, resplendissait d'or et de figures, comme le firmament d'étoiles. » A l'extérieur, le toit était revêtu de plaques de bronze doré.

Il n'y a point lieu d'insister ici sur les splendeurs de cette ornementation intérieure, qui, selon l'expression de Constantin Porphyrogénète, « éblouit les regards et frappe l'imagination. » Il faut en revanche retenir les traits caractéristiques de l'architecture. La Nea avait gardé un souvenir des anciennes basiliques, l'atrium.

C'est là, toutefois, une exception dans les édifices religieux du second âge d'or : cette vaste cour entourée de portiques tenait trop de place pour qu'il fût toujours aisé de l'établir. Seuls, les empereurs, à qui l'espace n'était point mesuré pour leurs constructions, purent la conserver, Basile à la Nouvelle-Église, Romain III, au XI^e siècle, devant la Péribleptos : mais en général l'atrium disparaît, remplacé par un porche ouvert ou un narthex. Quant au corps même de l'église, il n'avait plus rien d'une basilique : son plan présentait une croix, à branches égales, inscrite dans un carré et couronnée de cinq coupes. Mais ces coupes n'étaient plus, comme dans les Saints-Apôtres de Justinien ou dans Saint-Marc qui en est la copie, placées sur les quatre branches de la croix. Autour de la coupole principale, qui occupait le centre, les quatre coupes secondaires s'élevaient au-dessus des bas-côtés, dans les angles que ces quatre branches formaient aux coins du carré. Et de même, la forme de la croix ne se dessinait plus, comme aux Saints-Apôtres, sur le pourtour extérieur de l'édifice, mais seulement sur le faite des façades, par les voûtes surélevées des quatre berceaux des bras. Ainsi l'édifice était conforme au type nouveau et caractéristique de la construction byzantine, tel qu'il apparaît presque exclusivement à partir du X^e siècle : l'église à croix grecque inscrite dans un carré.

II

LES FORMES DE L'ÉGLISE BYZANTINE¹

La basilique à coupole. — Le VI^e siècle avait connu divers types d'édifices sacrés, la basilique, l'octogone, le plan tréflé, la basilique à coupole. A l'époque où nous sommes, la basilique tend à disparaître : on ne la rencontre plus à Constantinople ; et si elle se retrouve en province, en Anatolie, en Macédoine, en Grèce, elle y apparaît cependant moins fréquemment qu'autrefois. L'octogone est devenu rare, ou plutôt il s'est transformé pour donner naissance à l'église à trompes d'angle. Le sanctuaire triconque n'apparaît plus guère, d'ailleurs modifié, que dans les plus anciennes églises de

1. Sur les différentes formes de l'église byzantine, cf. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, où il y a beaucoup de remarques intéressantes, quoique souvent compliquées dans l'expression, et parfois discutables dans le fond.

l'Atchos. Enfin la basilique à coupole elle-même, qui avait eu une si heureuse fortune entre le v^e et le vii^e siècle, ne se rencontre plus



Fig. 198. — Constantinople. Gul-djami (Phot. Ebersolt).

qu'exceptionnellement. On la retrouve à Nicée, dans l'église de la Dormition (ix^e siècle), dont le plan rappelle de façon frappante celui de Sainte-Sophie de Salonique¹, et à Constantinople, à la Gul-djami² (autrefois Sainte-Théodosie) qui date probablement du milieu

1. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*.

2. Wulff, *ibid.*; Strzygowski, *Kleinasien*, 132; et, d'une façon générale, pour toutes les églises de Constantinople mentionnées au cours de ce *Manuel d'Art byzantin*.

du ix^e siècle, et où des portiques continus passent, comme à Sainte-Irène, au-dessus des berceaux latéraux (fig. 198). Malheureusement d'assez nombreuses restaurations ont, aux siècles suivants, altéré l'aspect primitif de cette grande église : les absides en particulier, avec leur décor de niches creuses superposées en plusieurs étages, semblent bien appartenir à l'époque des Comnènes. Néanmoins certains traits caractéristiques subsistent, qui rendent le monument fort intéressant : à l'intérieur, les quatre piliers énormes qui, comme à Kalender-Hané ou à Hodja-Moustapha, soutiennent la coupole, et du côté de l'orient se rattachent directement à l'abside ; à l'extérieur, la façon dont les lignes maîtresses du plan sont à peine marquées par le dessin des toitures et des façades. On sent un édifice de transition, de belles proportions au reste et d'élégance simple, où, dans la basilique à coupole, certaines dispositions font pressentir déjà le type nouveau. Le plan en croix grecque, dissimulé au parterre, se lit nettement, en effet, au-dessus des tribunes, dans les quatre berceaux égaux, et aux angles du carré, quatre coupoles basses sont placées, qui font sur le toit une légère saillie. Le souvenir de la basilique à coupole se perpétue en partie dans d'autres édifices encore de l'époque que nous étudions : à Constantinople, dans les églises de la Panachrantos (Fenari-Issa-Mesdjid, fin xi^e siècle) et de Chora (Kahriédjami, commencement xii^e), sur lesquelles on reviendra, à l'Athos, dans le catholicon de Lavra, et plus nettement dans certaines églises de Géorgie (Koutaïs, Mokvi, x^e-xi^e s.) et de Russie (Sainte-Sophie de Kief, 1037). Il persistera au reste dans l'architecture byzantine jusqu'au xiv^e et au xv^e siècle. Mais ce ne sont plus là que des survivances du passé : ce qui domine désormais, presque sans conteste, d'un bout à l'autre du monde byzantin, c'est le plan à croix grecque, caractéristique de l'art chrétien d'Orient au moyen âge.

*L'église à croix grecque. — Origine du type*¹. — De bonne heure, la forme symbolique de la croix avait été adoptée par les

pitre, les ouvrages de Salzenberg, Pulgher, Kondakof, Gurlitt, Ebersolt et Thiers cités à la p. 146. On y peut joindre Paspatis, *Βυζαντινὰ μελέται*, Constantinople, 1877.

1. Strzygowski, *Kleinasiën*, 132 sqq. ; Ramsay-Bell, *The thousand and one churches*, 340-428. Strzygowski, *Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche*, (Zeitsch. f. Gesch. der Architektur, t. 7 (1914-1919) ; Bühlmann, *Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche*, Heidelberg, 1914. Cf. Guyer, *Rusafah*, p. 42-43, Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*, 178 et suiv., et Millet, *loc. cit.*, 55 et suiv.

chrétiens pour leurs constructions. Dès le iv^e siècle, on l'a vu, Grégoire de Nysse parle, comme d'un type courant, des églises en forme de croix ; vers le même temps, dans l'inscription dédicatoire de l'église des Saints-Apôtres, à Milan, saint Ambroise, son fondateur, caractérisait ainsi le monument :

*Forma crucis templum est, templum victoria Christi
Sacra ; triumphalis signat imago locum.*

Une multitude d'édifices s'élevèrent sur ce modèle, dont les plus célèbres sont l'église des Saints-Apôtres de Constantinople ¹ (fig. 199) et celle de Saint-Jean à Éphèse. Mais ces monuments ne ressemblaient en rien à l'église à croix grecque du x^e siècle. Au v^e, au vi^e siècle, l'image de la croix se dessinait en plan à l'extérieur du monument, comme on le voit, en Occident, au mausolée de Galla Placidia, en Orient, aux églises anatoliennes de Tomarza, de Sivri-Hissar, de Bin-bir-Kilissé, etc. ², et, dans une certaine mesure, à l'église de l'Hecatompylani à Paros, comme on le voit surtout à Saint-Marc de Venise qui, reproduisant le plan des Saints-Apôtres, conserve jusqu'en plein xi^e siècle cette disposition surannée ³ (fig. 200). L'église à croix grecque est tout autre. Tandis que, dans le type en forme de croix, les bas-côtés manquent, ou tout au moins viennent *de l'extérieur* garnir les coins vides entre les bras de la croix, l'église byzantine à croix grecque au contraire trouve dans ces bas-côtés « un ressort essentiel de son équilibre, pour transmettre aux murs extérieurs les poussées de la coupole ⁴ ». L'église à croix grecque ne procède donc point du plan en forme de croix, comme d'abord on pourrait le croire. Elle est bien plutôt l'aboutissement logique de la basilique à coupole,

1. Heisenberg, *Die Apostelkirche* ; cf. Wulff, *Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche* (BZ., VII, 1898, p. 316) ; Sotiriou, 'Ο ναός Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου ἐν Ἐφέσῳ.

2. Cf. les édifices cités plus haut, p. 102.

3. Un autre exemple assez remarquable de cette disposition se rencontre à Peristera, près de Salonique, dans une église que l'on date du ix^e siècle. Autour de la coupole centrale, quatre coupoles sur tambour octogonal couronnent les quatre branches de la croix ; mais, par un parti fort intéressant, ces branches se terminent chacune par trois absides disposées en triconque : ainsi le plan cruciforme se combine curieusement avec le plan tréflé (Kinch, *En byzantinsk Kirke* dans *Festskrift for Prof. Ussing*, Copenhague, 1900, p. 144-155).

4. Millet, *L'Asie Mineure* (RA., 1905, I), p. 106. Cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 340 suiv.

lorsque dans celle-ci les berceaux latéraux se prolongent à travers



Fig. 199. — L'église des Saints-Apôtres. Miniature du manuscrit Gr. 1162 (Bibl. Vaticane), d'après Heisenberg, *Die Apostelkirche in Constantinopel*.

les collatéraux jusqu'au mur d'enceinte. Sainte-Irène de Constantinople et les églises ruinées de Philippes et de Pirdop, où l'on observe ce parti, sont en ce sens, dès le vi^e siècle, des précurseurs

de l'église à croix grecque¹. L'évolution se manifeste plus nette encore dans l'église de Déré-Ahsy en Lycie et surtout dans la Guldjami, où les berceaux dessinent une croix à branches égales. Sans doute, dans tous ces édifices, ce n'est qu'à l'étage supérieur, au-dessus des tribunes, que le plan en croix se lit clairement : il faudra que les petites arcades qui, au rez-de-chaussée, séparent la nef des bas-côtés, disparaissent pour que, du sol au sommet des voûtes, les quatre berceaux qui soutiennent la coupole dessinent largement la croix. Mais le point de départ ne semble pas moins certain, et l'évolution visible, d'où est sorti, peut-être dès le vi^e siècle², le plan byzantin classique, dont il faut maintenant définir les traits essentiels (fig. 201).

Plan. — L'église a la forme d'une croix, dont les quatre branches égales sont voûtées en berceaux ; à la croisée s'élève une coupole, portée sur un tambour, et généralement assez haute. La croix est inscrite dans un carré, aux quatre angles duquel se dressent assez souvent d'autres coupoles. Le bras oriental s'allonge pour se terminer en abside ; les deux compartiments orientaux du carré s'allongent semblablement pour former deux absides latérales. Sur le côté ouest de l'édifice s'étend un narthex fermé, assez souvent précédé d'un second narthex exté-

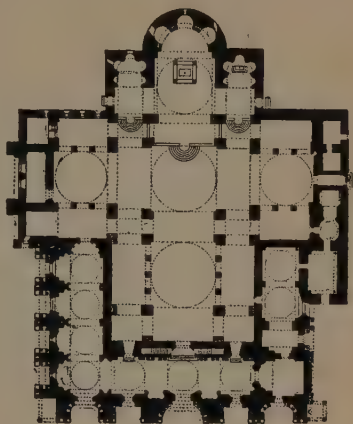


Fig. 200. — Saint-Marc de Venise. Plan (d'après Holtzinger).

1. Cf. p. 101 et 149-150.

2. Cf. p. 178 les églises de ce type mentionnées à Gortyne et à Rusafa-Sergiopolis. Dans ce dernier édifice, quatre coupoles posées aux angles entourent la coupole centrale. Cf. également les églises de ce type, que l'on rencontre au vii^e siècle en Arménie. On a fort discuté sur l'origine du type. Pour Strzygowski, elle est iranienne, et c'est de l'Iran que, par l'Arménie, cette forme s'est répandue dans l'art chrétien d'Orient : elle est, dit-il, « purement arménienne » (*rein armenisch*. Cf. *Ursprung der christ. Kirchenkunst*, p. 61-62). Guyer lui attribue, au contraire, une origine hellénistique, et Wulff une origine byzantine. Millet pense que ce type se créa en Anatolie, sur les principes de la tradition hellénistique, et que Constantinople le reçut de l'Asie-Mineure et non de l'Arménie (*loc. cit.*, p. 62, 72). Cela semble, à mon avis, l'hypothèse la plus vraisemblable et elle montre bien le rôle artistique de Constantinople.

rieur. L'ensemble de la construction forme un rectangle allongé, terminé à l'est par trois absides saillantes, rondes ou polygonales. La forme de la croix, que dessine le vaisseau intérieur, apparaît pareillement à l'extérieur. Les quatre berceaux sont, en effet, surélevés de façon à marquer au dehors, autour de la base carrée de la

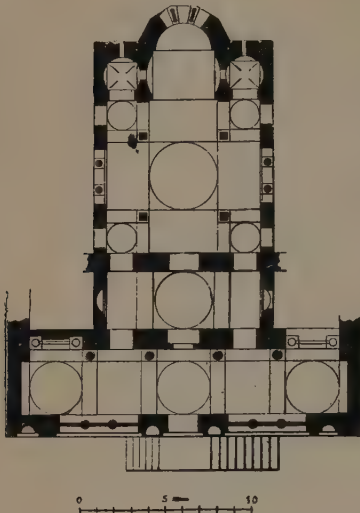


Fig. 201. — Constantinople. Kilissé-djami. Plan (d'après Pulgher).

coupole, le symbole divin ; ils sont d'ordinaire couverts par des toits en pignon, qui se terminent par des frontons triangulaires sur le mur d'enceinte. Souvent aussi, surtout à partir du XII^e siècle, des frontons courbes, répétant exactement la forme des berceaux, remplacent les frontons triangulaires ; d'une façon générale, les lignes maîtresses de la construction intérieure se dessinent à l'extérieur par la disposition du faîte des façades et sont soulignées en outre par quelques ornements sobres et discrets. Il faut observer enfin que ces églises sont en général beaucoup plus petites que les édifices sacrés d'autrefois. Si l'on met à part le

Pantocrator à Constantinople (1^{re} moitié XII^e siècle) qui mesure 16 mètres en largeur et autant de la porte d'entrée au seuil de l'abside, les autres églises de ce type n'ont généralement pas plus de 9 à 10 mètres pour ces deux dimensions (Boudroum-djami, un peu moins de 9 ; Kilissé-djami, 9 ; Théotokos de Saint-Luc, 9,50 ; Kazandjilar-djami à Salonique, 8 ; Eski-Imaret, à Constantinople, 11).

Évolution du type. — *Skripou*¹. — Toutefois ce type classique ne s'est point constitué d'un seul coup et il n'est point resté immuable de siècle en siècle. Il y a une évolution progressive, qui se manifeste par une tendance croissante vers plus de légèreté et d'élégance. Veut-on voir l'église à croix grecque à ses débuts ? L'église

1. Strzygowski, *Inedita der Architektur aus der Zeit Basilios I* (BZ., III, 1894).

de Skripou en Béotie, qui est datée par une inscription de 874, en offre un excellent exemple (fig. 202). La construction est simple et lourde à la fois : on sent une église de province, assez gauchement exécutée. Les murs sont d'une épaisseur extraordinaire ; la coupole à pendentifs, unique, qui domine la croisée, est enchâssée dans un tambour à seize pans, décoré d'arcades aveugles, et percé de quatre fenêtres seulement ; la forme de la croix est fortement accusée au dehors par les toitures des berceaux très surélevés au-dessus des absides et des bas-

côtés. L'intérieur est d'aspect lourd, tout voûté en berceaux massifs ; les murs épais qui portent les grands arcs en obstruent une grande partie ; la coupole est de diamètre assez réduit. Peu d'ornementation sculptée : à l'inté-



Fig. 202. — Église de Skripou (d'après Strzygowski).

rieur, deux frises sculptées, à décor de feuilles, de raisins et d'oiseaux, séparent les étages ; à l'extérieur, l'abside principale seule montre une bande assez large, où des médaillons encerclant des animaux s'alignent entre des feuillages. L'édifice est grossièrement construit en blocs de pierre de diverse grandeur, empruntés à des monuments antiques. Le type de l'église à croix grecque, quoique déjà nettement constitué, est donc fort lourdement réalisé : Skripou, par la largeur de ses bas-côtés, donne presque encore l'impression d'une basilique voûtée, avec transept saillant.

*Kazandjilar-djami*¹. — Au contraire, dans l'église de la Théotokos, à Salonique (*Kazandjilar-djami*²), qui est datée par une inscription de 1028, le type nouveau apparaît mieux dégagé (fig. 203). L'édifice est entièrement bâti en briques, sans aucun décor ornemen-

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909, (russe) ; et Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*.

2. C'est l'édifice que Texier, par une lecture inexacte de l'inscription qui la décore, avait baptisé Saint-Bardias.

tal à l'extérieur ; les lignes d'ensemble, très simples, sont fortement accusées au dehors. Des demi-colonnes en briques, appuyées aux façades, des frontons courbes marquant le narthex, des frontons aigus, au-dessous desquels s'ouvrent sous une arcade des fenêtres bilobées, correspondant aux berceaux de la croix, une coupole sur haut tambour octogonal décoré de deux étages d'arcades aveugles,



Fig. 203. — Salonique. Kazandjilar-djani (Phot. Le Tourneau).

séparées par des colonnes de brique, et sur le narthex deux petites coupoles à tambours percés de fenêtres, dont les arcades échancrent la toiture, dessinent les dispositions principales de l'édifice. Des corniches en brique posées en dents de scie courent à la base des toitures. Une abside à trois pans, à laquelle s'accolent deux petites absides demi-circulaires, termine l'église à l'est. L'intérieur, de dimensions fort exiguës (8 m. de large, sur 8 m. de long, de la porte de l'église à l'arc de l'abside), a une coupole sur pendentifs, appuyées sur quatre grands arcs que portent quatre colonnes de marbre, écartées de 3,50 environ : ces colonnes ont des chapiteaux

cubiques, ornés de cabochons et de croix qu'entourent des entrelacs géométriques ; des arcades assez élancées relient ces piliers, aux

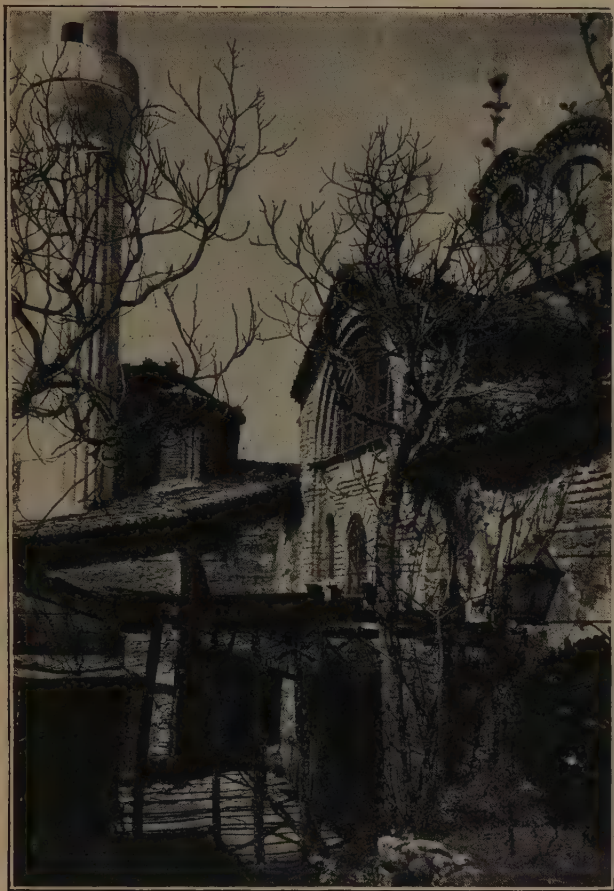


Fig. 204. — Constantinople. Kilissé-djami (Phot. Ebersolt).

murs extérieurs. La coupole est haute, les compartiments latéraux très petits ; une corniche sculptée court à la base des voûtes. Au-dessus du narthex, une tribune s'ouvrait par une fenêtre sur le vaisseau central. Des peintures, dont il reste des traces, décoraient jadis le narthex et l'église. L'ensemble, très simple, mais élégant, est de lignes nettes, de construction solide, exacte et sobre.

Kilissé-djami. — Enfin, le type pleinement constitué se rencontre à Constantinople, à la Kilissé-djami¹ (fig. 201, 204). On la date en général de la première moitié du x^e siècle, en y reconnaissant, je ne sais trop pourquoi, l'église fondée par le patrice Constantin Lips en l'honneur de la Vierge. Il me semble qu'on devrait avec plus de raison l'attribuer à la seconde moitié du xi^e siècle, tant on y sent



Fig. 205. — Constantinople. Kilissé-djami. Façade (Phot. Ebersolt).

une visible et heureuse recherche de grâce et de variété. Elle offre le plan classique de l'église à croix grecque. Construite en briques

1. C'est l'église que Salzenberg appelle la Théotokos, et que Pulgher nomme Méfa-djami, en y reconnaissant une église byzantine de Saint-Théodore. Cette appellation de Méfa-djami, qui est répétée ailleurs, est inexacte. Il y a bien, tout près de la mosquée, une place de Véfa-meïdan ; mais les Turcs donnent généralement à l'édifice le nom de Kilissé-djami. Cependant on l'appelle parfois aussi Véfa-djami.

et moellons alternés, elle accuse fortement à l'extérieur les lignes de la croix par les hautes toitures triangulaires des berceaux, dominant les toitures plus basses des bas-côtés et les lignes courbes qui raccordent harmonieusement à l'abside la base carrée sur laquelle s'élève le tambour de la coupole. Ce tambour à douze pans est décoré d'arcades, dont la courbe échancre la toiture de la coupole ; des fenêtres y sont percées, séparées par des colonnes. Autour de la coupole centrale, quatre calottes couvrent les coins du carré, et sur le narthex extérieur, trois autres coupoles, très hautes, se dressent sur des tambours octogonaux, donnant à l'édifice une silhouette générale fort élégante. A l'est, l'abside principale, à cinq pans, qui seule fait saillie (les latérales étant marquées simplement par deux fentes triangulaires dans le mur), est décorée d'arcades aveugles et de niches creuses, et s'ouvrait jadis par une série de fenêtres séparées par d'élégantes colonnettes. Sur les côtés, de grandes fenêtres sous les frontons et des arcades aveugles rompent la monotonie des façades. Enfin les combinaisons de la brique et de la pierre égayaient les murs du narthex extérieur, qui peut-être, au reste, s'ajouta un peu postérieurement (xii^e siècle) à l'édifice primitif (fig. 205). A droite et à gauche de la porte d'entrée, entre des niches creuses, s'ouvrent, sur un haut soubassement, des arcades trilobées, avec parapets sculptés ; au-dessus, sous la ligne droite du toit, de grandes arcades encadrent cinq fenêtres ; les moellons entourés de briques, les arcades de briques et de pierres alternées répandent sur toute cette façade une harmonieuse polychromie. A l'intérieur, assez exigu (9 m. de large), la haute coupole est portée par quatre minces piliers, et le vaisseau, bien dégagé, achève, par les lignes courbes des hémicycles qui terminent le narthex et les absides, de donner une impression des plus heureuses.

Aussi bien ces mêmes tendances continueront à se manifester par la suite : elles produiront, au commencement du xiv^e siècle, les charmantes églises de Fetijé-djami (ancienne Pammakaristos) à Constantinople, de Yakoub-pacha et des Saints-Apôtres à Salonique, avec leurs coupoles élancées et multiples, la grâce de leurs lignes courbes, et le riche décor extérieur de leurs murailles et de leurs absides.

III

L'ÉVOLUTION DE L'ARCHITECTURE BYZANTINE ¹

Ainsi des innovations incessantes, des raffinements ingénieux avaient modifié durant cette période l'architecture religieuse. Il en faut chercher les raisons.

Coupole et tambour. — Le vi^e siècle avait fixé le trait caractéristique de l'architecture byzantine, la coupole, et il l'avait merveilleusement réalisé à Sainte-Sophie. Cette réussite admirable établit définitivement le règne de la coupole : elle demeurera désormais la forme essentielle de la construction. Mais Sainte-Sophie offrait un trop savant modèle pour qu'on fût tenté bien souvent de le reproduire : les architectes s'inspirèrent donc plus volontiers d'autres types moins difficiles. Mais, tout en imitant, ils n'entendirent point copier servilement ; tout en conservant la coupole, ils voulurent en tirer des effets nouveaux ; leur préoccupation essentielle, tout en se conformant aux principes, fut de les appliquer avec plus de légèreté et d'élégance.

A l'extérieur, ils modifièrent heureusement la ligne générale de leurs constructions. Les édifices du vi^e siècle offraient une silhouette un peu lourde ; la coupole de Sainte-Sophie elle-même, appuyant directement la demi-sphère sur les pendentifs, paraît, vue du dehors, quelque peu massive et déprimée. Les architectes s'ingénierent à donner au couronnement de leurs monuments plus de sveltesse, « à projeter plus hardiment leurs coupoles dans les airs ² ». Pour cela, ils surélevèrent le tambour qui s'intercalait entre les grands arcs et les voûtes de la coupole. Assurément les architectes du v^e et du vi^e siècle déjà avaient connu et employé ce parti ³ : mais leurs tambours, généralement cylindriques, restaient peu élevés et massifs. Les maîtres du x^e siècle firent le tambour plus haut, surtout ils le firent polygonal, à huit, à douze, à seize pans, de façon que les arêtes des angles, par leur direction verticale, vinsent accroître l'impression d'élévation qu'on voulait produire. Pour l'accuser plus fortement, on décora ces arêtes de longues et minces colonnettes ou de demi-colonnes portant des arcades ; de hautes et étroites

1. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins* ; Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*.

2. Bayet, *Art byzantin*, 133.

3. Cf. p. 172.

fenêtres, ouvertes dans les pans du tambour, contribuèrent au même effet et accentuèrent encore l'impression de hauteur et de légèreté. La coupole elle-même, dans ces églises de dimensions assez exiguës, fut de diamètre réduit ; mais elle gagna en hauteur ce qu'elle perdait en étendue. C'est un trait caractéristique de l'évolution de l'architecture byzantine qu'à mesure qu'on avance dans le temps, les coupoles deviennent plus petites et plus hautes, portées par des arcs plus élancés, soutenues par des tambours plus élevés. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer les formes trapues de la coupole de Skripou (ix^e siècle), les tambours un peu lourds de Boudroumdjami à Constantinople et de Kazandjilar-djami à Salonique (fin x^e et comm^t xi^e siècle), la ligne élégante et le souple profil des coupoles de la Kilissé-djami ou de l'église du Pantocrator (fin xi^e et comm^t xii^e siècle), les tambours surélevés qui couronnent les constructions du xiii^e et du xiv^e siècle, telles que les Saints-Apôtres de Salonique, l'église du monastère de Marko en Macédoine ou celle de Nagoritcha près d'Uskub, et bien d'autres. Un autre parti enfin donna plus de grâce aux coupoles : dans les édifices les plus anciens de notre période, le tambour s'achève en général par des lignes droites, sur lesquelles posent les toitures de la coupole ; dans les églises plus récentes, à partir du milieu du xi^e siècle (le premier exemple à Constantinople se rencontre à la Kilissé-djami), la courbe des arcades du tambour échancre la toiture, donnant à l'ensemble une ligne plus souple, plus légère et plus harmonieuse.

En même temps qu'on modifiait la forme des coupoles, on en accrut le nombre. Au vi^e siècle, c'était chose exceptionnelle que de couronner un édifice de plusieurs coupoles : les Saints-Apôtres offrirent un exemple presque unique de ce parti. Ce qui était alors une innovation devint, sinon la règle, du moins une pratique fréquente dans notre période, surtout à partir de la fin du xi^e siècle. On éleva ces coupoles tantôt sur le narthex (Kazandjilar-djami, Kilissé-djami, Kahrié-djami, Saint-Pantéléimon à Salonique), et au xiii^e siècle, Saints-Apôtres et Yacoub-pacha-djami, à Salonique), tantôt sur la toiture de l'église même, aux quatre angles du plan carré. Il se peut que ce dernier parti apparût déjà dans la Nea de Basile I : il se rencontre, les coupoles étant au reste encore réduites à des calottes de faible saillie, à Gul-djami et à Kilissé-djami ; il apparaîtrait plus nettement au xii^e siècle (Pantocrator, église de la Kosmosoteira à Feredjik en Thrace, bâtie en 1152, monastère de Nérès, en Macédoine, 1164 ; Kapnikaréa à Athènes, etc.) ;

il est d'usage constant au XIII^e et au XIV^e siècle, où l'on ne s'arrête même plus au nombre de cinq, mais où l'on semble chercher sur quelles parties de l'édifice on pourrait bien encore placer d'autres coupoles (p. ex. la belle église de Gratchanitsa, en Vieille-Serbie).

Les lignes extérieures de la construction. — Enfin une dernière innovation consiste à marquer sur les façades et au faite des toitures les lignes essentielles de la construction. On a signalé déjà la surélévation caractéristique des quatre berceaux dessinant la forme de la croix, et la façon dont ils sont couverts tantôt d'une toiture à pignon formant un fronton triangulaire, tantôt de toitures courbes correspondant à la forme réelle des voûtes et s'achevant sur la façade par de grandes arcades. C'est le trait caractéristique de tous les édifices de ce temps; chacune des lignes intérieures de la construction s'accuse au dehors par une disposition des toitures. Autour du carré saillant qui enchâsse les grands arcs et sur lequel le tambour se pose, les voûtes s'étagent en série décroissante correspondant aux berceaux des bras, à l'arc qui précède l'abside, à l'abside principale, aux absides latérales; elles « entament, comme on l'a dit, et sculptent le cube de l'église ¹ », de façon à substituer « à la lourde masse cubique » des édifices d'autrefois, « une sorte de pyramide », dont la coupole achève le souple profil. Certains édifices, comme Eski-Imaret-djami à Constantinople ou Saint-Pantéléimon à Salonique (XII^e siècle) (fig. 206), sont à cet égard tout à fait intéressants à étudier et montrent quel heureux parti les architectes byzantins ont su, pour l'harmonie de leurs édifices, tirer de ces combinaisons.

L'intérieur. — A l'intérieur, d'autre part, on sent un visible effort pour donner plus d'espace et plus d'air. Pour dégager le vaisseau central, pour ouvrir de plus larges et plus libres perspectives, on diminue l'épaisseur des massifs piliers qui portaient primitivement la coupole; on les rend moins lourds en les évidant par des niches profondes, on les remplace souvent par des colonnes. On rompt, d'autre part, la monotonie des lignes droites en terminant par des hémicycles les côtés latéraux du narthex (Boudroum-djami, Eski-Imaret-djami, la Neamoni de Chios, etc.), en mettant des niches demi-circulaires aux côtés de la grande abside (Daphni, Kilissé-djami, Pantocrator, etc.), en donnant aux absides latérales la forme d'un sanctuaire triconque (Kilissé-djami, Boudroum-djami, Eski-Imaret-

1. Millet, *Daphni*, p. 53.

djami, église de la Panachrantos, en multipliant, en un mot, les lignes courbes. C'est dans le même esprit qu'aux branches latérales de la croix on adapte, dans les plus anciennes églises de l'Athos (Lavra, Iviron), qui datent de la fin du x^e siècle, et dans certaines églises de Géorgie, les absides latérales des sanctuaires triconques, parti heu-



Fig. 266. — Salonique. Église de Saint-Pantéléimon avant la restauration.

reux qui donne plus de place et un plus large circuit pour les stalles des moines.

Une autre innovation, dont on parlera plus loin, est la décoration extérieure des murailles. Mais ce qui vient d'être dit suffit à montrer combien les écrivains du x^e siècle voyaient juste, quand ils parlaient de « la nouveauté des dispositions » qui apparaissait dans les édifices de leur temps.

On peut se demander toutefois si ces raffinements et ces élégances ne nuisaient point à la solidité de la construction. Il semble tout au contraire que plusieurs de ces innovations vinrent du désir même de donner aux édifices plus de résistance.

Les combinaisons d'équilibre. — L'art byzantin est un art très savant, qui pousse parfois jusqu'à la subtilité l'ingénieuse habileté de ses combinaisons. Pour bien comprendre l'architecture du moyen âge grec, rien n'est donc plus utile et plus intéressant que d'étudier le groupement mutuel des diverses parties de la construction. Dans un plan byzantin, en effet, toutes les parties sont étroitement liées. Tandis que, dans un plan occidental, chaque voûte est, pour ainsi dire, isolément maintenue, en Grèce, au contraire, les voûtes sont associées de façon à s'appuyer les unes les autres, et à annuler réciproquement les poussées diffuses qu'elles exercent. C'est la répartition de ces poussées qui est la grande préoccupation des constructeurs byzantins : « leur constante pensée, dit Choisy, est de chercher des associations de voûtes où les efforts s'entre-détruisent ¹ » ; la façon dont ils y ont réussi est, dans tout édifice byzantin, le point qui doit particulièrement attirer l'attention.

Dans une église byzantine, la grande affaire est la coupole. Cette coupole exerce sur tout son pourtour des poussées divergentes. Le tambour polygonal en reçoit une partie : ce qui explique, au moins autant que le désir de la légèreté des lignes, la grande place qui lui est faite dans les constructions de notre période. Parfois, par surcroît de précautions, des arcs-boutants extérieurs forment contrefort autour de ce tambour (Eski-Sérai), conformément à la pratique ancienne des édifices du ^{vi}^e siècle (Sainte-Sophie de CP., Sainte-Sophie de Salonique).

Pourtant le tambour ne suffit pas à annuler toutes les poussées. Ce qui en reste est reporté sur quatre grands arcs de tête, quand la coupole est sur pendentifs, sur huit points d'appui, quand la coupole est sur trompes d'angle, et cette différence de disposition donne naissance, entre le ^x^e et le ^{xiii}^e siècle, à deux types d'église assez différents.

L'église à trompes d'angle et l'église à pendentifs. — L'un procède du plan octogonal (fig. 207). Entre les quatre arcs doubleaux s'intercalent quatre trompes d'angle ; ainsi se trouve déterminé un octogone, appuyé sur huit piliers. Ce dispositif offre des résistances plus vigoureuses : l'ouverture des arcs qui portent la coupole est moindre, les points d'appui qui la soutiennent sont plus nombreux. Mais, plus solide, ce parti est évidemment moins élégant. Il a été cependant fort en usage au ^{xr}^e siècle ; d'après la description de Clavijo, il semble avoir été employé à Constan-

1. Choisy, p. 128.

tinople dans l'église, aujourd'hui disparue, de la Peribleptos (entre 1028 et 1034) ; on le rencontre en tout cas dans nombre d'églises de province, à Saint-Luc, à la Panagia Lycodimou d'Athènes, à l'église de Christianou en Triphylie, à la Neamoni de Chios, à Daphni. Toutes ces églises offrent ce trait commun que la coupole, assez large de diamètre, y couvre tout le carré sur lequel s'ouvrent les trois absides ; et on a même cru qu'il y avait là un parti propre à l'époque macédonienne, et par où elle se distinguait des constructions de l'époque des Comnènes ¹. La chronologie des édifices conservés dément cette affirmation. Le type de Saint-Luc et de Daphni se retrouve à Sainte-Sophie de Monemvasie (xii^e siècle), aux Saints-Théodores de Mistra (xiii^e siècle) : et d'autre part, concurremment à ce type, apparaît, dès le xi^e siècle, le parti que l'on considère comme canonique de l'époque des Comnènes, la coupole à pendentifs portée par quatre piliers.

Dans l'église à trompes d'angle, la multiplication des points d'appui encombrait l'intérieur des édifices. On eut donc naturelle-

ment l'idée de chercher une disposition plus spacieuse et plus élégante : de là naquit un type plus savant, que nous présentent la plupart des églises de la capitale (fig. 208). Dans ces édifices, la coupole ne couvre plus que le carré central devant la grande abside ; elle est dressée sur quatre grands arcs reliés par des pendentifs et posant sur quatre piliers ou colonnes. Le diamètre de la coupole est moindre, et le plan en croix se lit plus nettement. Mais s'il est vrai que ce type s'est, à partir du xii^e siècle, substitué presque uniformément à l'église à trompes d'angle, il est certain

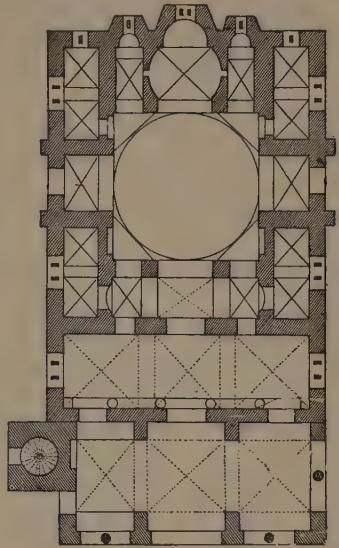


Fig. 207. — Église de Daphni. Plan (d'après Millet).

1. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ, V, 152-153) ; Schmidt, 'H Νέα μονή Χίου (Izv. de l'Inst. russe de CP, t. XVII).

par ailleurs qu'il se rencontre dès le x^e et le xi^e siècle (Boudroumdjami, Kazandjilar, etc.). Les architectes des Macédoniens et des Comnènes ont employé simultanément les deux formules, et on chercherait à tort un élément de datation dans cette différence de partis ¹.

Les contreforts. — Mais ces arcs, qui reçoivent les poussées de la coupole, exercent eux mêmes des poussées analogues qu'ils trans-

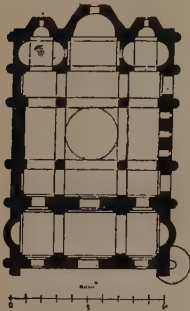


Fig. 208. — Constantinople. Boudroumdjami. Plan (d'après Pulgher).

mettent en grande partie aux piliers. Il faut donc soutenir à leur tour arcs et piliers. A cet effet, on les relie par des berceaux et des arcades au mur extérieur : ces berceaux et ces voûtes, distribués autour de la coupole sur le reste du carré, reçoivent les efforts rayonnants et les transmettent amortis aux murs. Dans ce cas, au moins dans les églises à trompes d'angle, il y a de véritables contreforts ménagés à l'intérieur de l'église entre le carré central et l'enceinte ; parfois cependant, comme à la Nea Moni, le constructeur a résolu de supprimer ces membres encombrants, et, pour renforcer les huit piliers, il y a simplement adossé autant de colonnes géminées faisant saillie à l'intérieur du carré. Il y

a là évidemment un souci ingénieux des combinaisons d'équilibre telles qu'on les observe dans les églises à pendentifs. Enfin les coupoles secondaires logées aux angles du carré aident également à contrebuter les berceaux de la croix : et ainsi, comme le dit excellemment Choisy, « les diverses voûtes s'appuient de proche en proche les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte ² ».

« Une coupole, dit encore Choisy, dont les poussées sont reportées par quatre berceaux de tête sur quatre piliers d'angle, tel fut, pendant le moyen âge, le programme admis presque sans exception pour les monuments de la Thrace et de la Grèce ³. » Cette coupole,

1. Certaines églises siciliennes (Palatine, Martorana) montrent, au xii^e siècle, des trompes d'angle : pourtant elles se rattachent plutôt au groupe des églises à pendentifs. Elles sont construites avec quatre points d'appui, et leurs trompes ne sont en fait que des sortes de pendentifs évidés.

2. Choisy, p. 132.

3. Choisy, 131.

on l'a vu, en devenant plus haute, prend en général un diamètre plus restreint (8 mètres environ dans les églises à trompes d'angle du xi^e siècle, 3^m 50 à 4^m 50 dans les églises à pendentifs, exception faite pour la grande église du Pantocrator, où il mesure 7 mètres). Mais quelles que soient les différences du type, jamais on ne rencontre dans un plan byzantin de contreforts extérieurs, de ces saillies qui, selon l'expression de Choisy, donnent « du relief et du mouvement ¹ ». Tous les appuis sont à l'intérieur, et le vaisseau qui, pour les contenir, est forcément quelque peu plus large, est aussi, pour la même raison, quelque peu obstrué.

IV

LA DÉCORATION

Mais surtout il résulte de ce parti que l'édifice présente au dehors de grands murs droits et nus, d'une étrange sévérité d'aspect. C'est à corriger cet aspect que l'architecture byzantine s'appliqua à partir du ix^e siècle, en égayant les façades par les combinaisons de la polychromie ².

La polychromie des façades. — Au lieu de construire les édifices exclusivement en matériaux d'une même espèce, pierre de taille ou brique, on employa simultanément dans les parements les rangs alternés de moellons et de briques, séparés par des lits épais de mortier. « Les cours de brique, dit Choisy, tranchent en rouge sombre sur le blanc rougeâtre des mortiers et sur le gris mat de la pierre. Ordinairement le mortier est lissé en retraite sur le nu du mur ; si bien que chaque brique, chaque moellon a son contour redessiné en noir par un trait sombre ³. » Ceci n'était point nouveau et on trouverait des exemples de ces combinaisons dans bien des édifices du vi^e siècle : mais maintenant elles sont devenues la règle, et il n'est pas rare que d'autres matériaux, comme le marbre, entrent dans la composition du mur.

Ce n'est pas tout. Sur les murailles, sur les absides surtout, la brique dessine, pour le plaisir des yeux, mille compositions ornementales et charmantes ⁴. Cet ornement céramoplastique apparaît

1. Choisy, 125.

2. Cf. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, p. 214-289.

3. Choisy, 13.

4. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902.

dès la première moitié du x^e siècle. Ce sont tantôt des arcades de brique à double ou triple voûture, s'arrondissant au-dessus du cintre des fenêtres, tantôt des arcades ou des corniches où les briques sont disposées en dents de scie. Dans les espaces demeurés vides entre la courbe des arcades, ce sont des combinaisons diverses, où des cordons de dentelures alternent avec des briques formant des dessins géométriques. Chaque moellon enfin est encadré d'un simple ou double rang de briques. Parfois de larges bandes hori-



Fig. 209. — Saint-Marc de Venise. Façade.

zontales en pierre de taille, ou encore des corniches de marbre, correspondant aux différents étages de la construction, mettent dans ces jeux de la brique une sorte d'ordonnance générale. Quelquefois, comme à Merbaca (xii^e siècle), comme à l'église de Saint-Basile à Arta ($xiii^e$ siècle), la faïence se combine avec la brique. Parfois même, dans quelques rares édifices, des appliques et des incrustations de marbres polychromes remplacèrent le décor plus modeste des combinaisons de brique. C'était le cas, semble-t-il, à la Nea Moni de Chios bâtie par un empereur; c'est le cas à Saint-Marc de Venise (fig. 209); et peut-être quelques constructions impériales de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Chora) doivent-elles l'absence du décor en briques à ce qu'elles avaient celui, plus somptueux, des marbres.

Ailleurs, pour égayer la surface des murailles, ce sont des niches creuses (surtout à partir de l'époque des Comnènes) ou des arcades aveugles ; c'est, au tambour, un décor pareil à celui des absides ; c'est à l'abside, une série d'arcades ajourées séparées par d'élégantes colonnettes ; et partout, ce sont de nombreuses fenêtres bilobées ou tribolées, rompant de leurs gracieuses arcatures la monotonie du



Fig. 210. — Absides des églises du monastère de Saint-Luc.

parement ; de minces colonnettes en soutiennent les arcades ; des plaques de pierre percées de trous dont le contour, échancré en festons, retenait des disques de verre, les garnissent (Saint-Luc, Petite Métropole d'Athènes) ; de belles dalles sculptées en forment les parapets. Les jambages enfin et les linteaux des portes sont en marbre blanc.

Ainsi l'extérieur des édifices s'égaie par les jeux multiples de la polychromie. En face des édifices civils, tels que Tekfour-Seraï ou la maison de Melnic, les absides de Saint-Luc (fig. 210), de la Pa-

nagia d'Athènes, de Kilissé-djami, offrent, au XI^e siècle, des exemples pittoresques de cette riche décoration ornementale. Salzenberg a



Fig. 211. — Constantinople. Kilissé-djami. Détail de la façade (Phot. Ebersolt).

cru remarquer que ce genre de décor disparaît, au moins à Constantinople, dans les constructions de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Kahrié-djami). Si cette observation est exacte, elle ne l'est que partiellement. Les églises de Grèce du XII^e siècle (Nauplie, Merbaka) conservent des exemples charmants de cette décoration

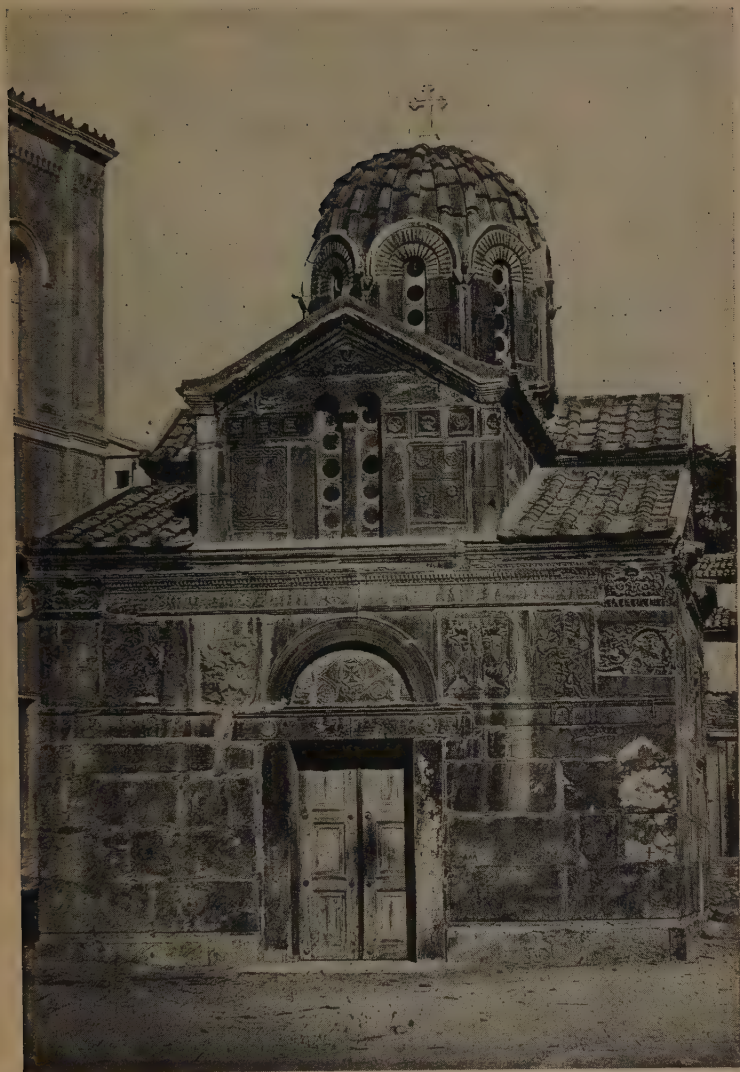


Fig. 212. — Athènes. La petite métropole.

polychrome ; et elle subsiste merveilleusement riche, au ^{xiii}^e siècle, à l'abside des Saints-Apôtres à Salonique, à celle de Fetijé-djami, et dans plusieurs églises de Macédoine, de Grèce (Arta, Saint-Nicolas de Verria, etc.), de Bulgarie (Mesemvria), et de Serbie (Krusevac).

*La décoration sculptée. — Parapets et chapiteaux*¹. — La décora-



Fig. 213. — Parapet du dôme de Torcello.

tion sculptée n'est pas moins soignée. Elle est représentée d'abord par ces parapets sculptés qui garnissent les fenêtres ou forment des clôtures, et que l'on trouve encore en place à la Kilissé-djami (fig. 211), à Saint-Luc, à Torcello, à Kief, à Saint-Marc, ou réemployés dans la phiale de Lavra à l'Athos et sur les murailles de la Petite Métropole d'Athènes (fig. 212). D'assez nombreux motifs sont empruntés à cette décoration zoomorphique et végétale, fort inspirée de l'Orient, que les iconoclastes avaient mise en honneur. Ce sont tantôt, comme à Skripou, des animaux fantastiques, courant dans des cercles au milieu de feuillages, tantôt des lions, des

1. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise, 1891 ; H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Salzenberg, Pulgher, *loc. cit.* ; Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911 ; *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1913.

griffons ou des paons affrontés (Torcello, fig. 213), des fauves déchirant des cerfs (Saint-Luc), des aigles héraldiques, ou encore des oiseaux parmi des bordures de feuilles d'acanthé. Mais, à partir de la fin du x^e siècle, cette décoration tend à disparaître. Les motifs géométriques, entrelacs de cercles et de losanges, qui, au ix^e et au



Fig. 214. — Parapet de la phiale de Lavra (Coll. Hautes Études, C. 139).

x^e siècle, se mêlaient déjà aux figures d'animaux, reprennent, comme au v^e et au vi^e siècle, une place prépondérante, presque exclusive (fig. 214-215). Dans ces cercles ou ces losanges sont inscrits des rosaces, des étoiles, des fleurons, des boutons saillants ou des croix, tandis que des entrelacs capricieux se déroulent autour du motif central et le relient aux angles, qu'occupent des fleurons ou des étoiles. Les plus anciens exemples de ces parapets caractéristiques se rencontrent à Saint-Luc et à Kilissé-djami : d'autres plaques du même style, plus fortement orientalisé encore, se trouvent à Mélé-gob en Cappadoce : elles proviennent d'un prétendu « trône de Jean Tzimisès » et datent peut-être du x^e siècle¹ ; elles sont, en tout cas, fort remarquables ; mais les plus belles, par la complexité du dessin et la finesse de l'exécution, sont celles de Saint-Marc de Venise, à la

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, p. 285 sqq.

fin du xi^e siècle. Souvent ces parapets, au lieu d'être en marbre, sont faits d'une pierre translucide appelée *phengités* (Saint-Luc, Petite Métropole d'Athènes).

La même composition savante des parapets s'applique, au xi^e siècle, aux faces fuyantes du chapiteau-imposte : sa masse cubique se couvre d'une fine broderie de feuillages stylisés, de rinceaux de vigne, d'entrelacs géométriques, au milieu desquels se détachent des croix ou des cabochons. Certains sont décorés de grappes



Fig. 215. — Parapet de la phiale de Lavra (Coll. Hautes Études, C. 145).

de vigne (Kilissé-djami), d'autres de figures d'anges ou de séraphins occupant les quatre faces (Kahrié-djami, fouilles de Gül-hané) ou les angles (Atik-Mustapha, fig. 216) du chapiteau. Enfin, à côté des formes anciennes qui persistent, apparaissent des chapiteaux de dessin plus simple, en tronc de pyramide renversé, longs, étroits et de hauteur médiocre, marqués soit d'une simple croix, soit d'étoiles, soit de motifs végétaux traités assez sèchement.

Revêtements de marbre et pavements. — Pourtant, dans la plupart des églises byzantines de ce temps, la sculpture ne tient qu'une place secondaire dans la décoration de l'édifice. L'architecte s'est borné à marquer, par des corniches de marbre blanc disposées au pourtour de l'église, les grandes lignes de la structure. L'une est posée à la base des murailles, une autre sépare l'étage inférieur de celui du gynécée ; une autre court à la naissance des quatre grands arcs de tête ; à la base de la coupole enfin, une corniche de marbre forme un anneau d'un profil assez accentué. De hautes feuilles

d'acanthé dressées et dont le sommet se recourbe en saillie, des rinceaux de vigne, des rangs d'oves ou de perles décorent ces corniches où, de place en place, se détachent en relief des cabochons curieusement ajourés. Mais il arrive parfois que sur ces corniches l'ornement sculpté s'efface presque entièrement. A Saint-Luc, à Daphni, à Saint-Marc de Venise, certaines d'entre elles montrent un décor



Fig. 216. — Chapiteau à Atik Mustapha-pacha-djami à Constantinople (d'après Pulgher).

de feuilles d'acanthé et d'arabesques se détachant en blanc, sans relief, sur un fond noir. Autour des ornements, le marbre a été légèrement évidé, et les creux ont été remplis avec de la cire durcie au moyen de marbre pilé¹ : procédé familier aux décorateurs arabes, et qu'on a justement nommé « une sculpture champléevée. »

Et ceci déjà indique la place prépondérante que la polychromie tient dans la décoration.

Dans les églises des Macédoniens et des Comnènes, les revêtements de marbre, comme dans les églises du vi^e siècle, couvrent les murailles avec une fastueuse prodigalité. Saint-Luc a conservé intacte cette décoration, où les marbres gris, rouges et noirs, se combinent en un élégant et harmonieux arrangement². Aucune note trop éclatante ne rompt la gamme des tons discrets et sobres ; aucun contraste trop vif ne choque l'œil dans le rapprochement des couleurs. Tout est régulier, bien disposé, et pourtant sans monotonie. Le décor des arcades, aux claveaux alternés de rouge et de noir, rompt agréablement l'uniformité des lignes ; la disposition plus riche et moins régulière des marbres de l'abside tranche heureusement sur le reste de la décoration. D'autres églises du xi^e et du xii^e siècle, Saint-Marc de Venise, l'église du Pantocrator et Kalen-

1. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899 ; Bégule, *Les incrustations décoratives*, Lyon, 1905.

2. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*, Paris, 1889 ; Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901.

der-hané¹ à Constantinople, conservent également de beaux revêtements de marbre; Nea Moni, Daphni étaient semblablement décorés, et les textes relatifs à la Nouvelle-Église, la description que Clavijo fait de la Peribleptos, montrent que c'était le procédé habituel de l'époque. A Daphni, on retrouve en outre dans l'abside un exemple intéressant d'un autre système de décoration. Ce sont des incrustations de marbre, formées de petits triangles ou de petits carrés de diverses couleurs, disposés en damiers, en losanges, en étoiles ou en croix. Le même procédé se retrouve dans les incrustations de l'Italie du sud et de la Sicile, au commencement du XII^e siècle.

Enfin le sol est couvert de pavements faits de dalles de marbre multicolores qu'encadrent des bandes de mosaïque. Saint Luc en conserve un exemple intéressant, bien qu'assez simple, dont la disposition rappelle les appliques des murailles. Ailleurs, on trouve des décors plus compliqués et plus riches, montrant des entrelacs en incrustations (Ivion), des motifs géométriques ou des figures d'animaux (Pantocrator), parfois même, comme au Pantocrator, des sujets mythologiques (travaux d'Hercule). Les textes relatifs à la Nouvelle-Église attestent ici encore que la pratique des pavements de marbre était générale dans les édifices de ce temps, et les témoignages relatifs au Cénourgion prouvent que l'architecture civile les employait aussi bien que l'architecture religieuse. L'Orient a gardé malheureusement bien peu de restes de ce genre de décoration; mais on en trouve en Italie quelques beaux exemplaires, inspirés par l'art byzantin, et où le décor animal se mêle aux combinaisons géométriques (mosaïque de l'ancienne église du Mont-Cassin, fin du XI^e siècle², pavements de Santa-Maria-del-Patir en Calabre, de l'abbaye de Tremiti et de Saint-Marc de Venise, tous trois du commencement du XII^e³).

V

ESSAI DE CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

Il serait peu utile de décrire longuement les églises assez nombreuses qui subsistent de l'époque des Macédoniens et des

1. Il semblerait en effet probable que le revêtement de marbre de cette église date de l'époque des Comnènes.

2. Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 174-177; Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (*American Journal of archaeology*, X, 1895).

3. Bertaux, *loc. cit.*, p. 483, 488.

Comnènes. Mais il importe du moins d'essayer de les classer chronologiquement, en insistant avec quelque détail sur ceux de ces édifices dont la date, exactement connue, fournit des points de repère et de comparaison instructifs.

Églises du IX^e et X^e siècle. — On a décrit précédemment l'église de Skripou, datée de 874, et marqué les caractères qui en font une sorte de transition entre l'ancien plan basilical et le type nouveau de l'église à croix grecque. On en peut rapprocher, parce qu'elle offre le même aspect de lourdeur un peu massive, la métropole d'Eregli (Héraclée), bâtie en briques, et qui, en particulier par la forme surbaissée de sa coupole, ne saurait être postérieure au ix^e siècle ¹, et la mosquée d'Atik-Mustapha-pacha à Constantinople, où le plan cruciforme est de même réalisé de façon assez lourde encore. Avec la Gül-Djami, à laquelle le monument cité en dernier lieu est fort apparenté, il y a là tout un groupe d'édifices de transition, où se prépare, durant la seconde moitié du ix^e siècle, le type nouveau qui caractérisera le second âge d'or ².

Il ne nous est resté malheureusement aucune église qui soit documentairement datée du x^e siècle, et l'on a vu les raisons qui, à mon sens, empêchent d'attribuer à cette époque la Kilissé-djami. Deux constructions plutôt, à raison des ressemblances qu'elles offrent avec la Kazandjilar-djami, pourraient être attribuées à la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle. L'une est la Boudroum-djami à Constantinople ³ (fig. 208), renforcée à l'extérieur, comme Kazandjilar, de demi-colonnes en briques, dessinant, comme elle, nettement au dehors les lignes de sa structure, et comme elle couronnée d'une coupole à tambour octogonal assez trapu. Peu d'ornementation à l'extérieur : seuls, des cordons en dents de scie courent sous la toiture et suivent la courbe des arcades. A l'intérieur,

1. Kalinka et Strzygowski, *Die Cathedrale von Heraklea* (Jahreshefte d. österr. archaeol. Instituts, I, 1898, Beiblatt).

2. On a signalé récemment, à Triglia en Bithynie, une église de Saint-Étienne, que l'on date des environs de l'an 800, et où l'on voit un des plus anciens exemples du plan en croix grecque (Hasluck, *Bithynica*, dans *The Annual of the British School at Athens*, XIII, 1906-07). Cette date semble très douteuse, l'identification du patrice Nicétas, sur laquelle elle se fonde, demeurant fort sujette à caution; et la ressemblance du plan avec la Kilissé-djami indiquerait plutôt une époque plus récente. Sans doute l'existence d'un atrium est un trait archaïque, et le style des chapiteaux du portique semble assez ancien. Mais sont-ils contemporains de l'édifice? Ceux de l'intérieur sont d'une tout autre facture.

3. Pulgher, Gurlitt, Ebersolt, *loc. cit.*

quatre piliers portent une coupole à nervures; les berceaux des grands arcs sont voûtés en arête. L'aspect d'ensemble est élégant, un peu lourd, malgré la hauteur des voûtes. Pourtant un effort visible apparaît pour produire plus de légèreté et de grâce; mais, pas plus qu'à Kazandjilar, d'ailleurs inférieure comme exécution, cette recherche n'a donné les résultats qu'on observe à Kilissé-Djami. Du même groupe je rapprocherais volontiers la Tchanli-Klissé¹, près de Tcheltek en Cappadoce: bâtie en pierre, elle présente, dans les arcades aveugles qui encadrent les ouvertures des façades et les étroites fenêtres du tambour, des combinaisons de briques et de mortier; le tambour de la coupole, assez haut, est cependant lourd; l'ensemble a quelque chose de massif. A l'intérieur, quatre piliers portent les arcs outrepassés qui soutiennent la coupole. Kazandjilar, daté de 1028, étant le point fixe, Boudroum-Djami semble un peu antérieur, Tchanli-Klissé un peu postérieur.

*Le groupe de l'Athos*². — Les églises de l'Athos, Lavra, Iviron, Vatopédi, qui remontent à la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle, forment, avec leurs absides demi-circulaires terminant les bras latéraux de la croix, un groupe à part. Parmi elles, le catholicon de Lavra mérite une attention particulière. Il se distingue, en effet, de toutes les autres églises de l'Athos par ses proportions ramassées, ses voûtes larges et lourdes étroitement liées à la coupole, qui est la plus vaste de toutes celles de la Sainte-Montagne. Il est surtout remarquable par la ressemblance qu'il offre encore avec le type ancien de la basilique à coupole: il en a les tribunes au-dessus du narthex, les deux ailes débordant la nef; sur sa façade extérieure, une série d'arcades reproduit la division en trois nefs de l'intérieur. Il ne s'en écarte que par les hémicycles appliqués sur les bas-côtés nord et sud. Tel qu'il est, il semble le dernier anneau de la chaîne qui relie la basilique à coupole à l'église à croix grecque, et par là il mérite une place dans l'histoire de l'architecture byzantine. Le catholicon de Lavra, terminé vers 1004, servit de modèle aux églises d'Iviron et de Vatopédi. On rattache parfois au même groupe, en la datant du xi^e siècle, l'église d'Eski-Séraï à Salonique, avec son sanctuaire triconque, ses formes un peu empâtées, son haut tambour polygonal décoré d'étroites arcades

1. Strzygowski, *Kleinasiën*, 156; Ramsay-Bell, *loc. cit.*, 401 sqq.

2. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*; Millet, *Recherches au Mont-Athos* (BCH, XXIX, 1905); Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe).

aveugles et soutenu par quatre contreforts placés aux angles du carré : mais le narthex formé d'une grande salle rectangulaire et les dessins de briques qui décorent le parement des absides semblent plutôt indiquer le ^{xiii}^e ou le ^{xiv}^e siècle.

Le groupe des églises à trompes d'angle ¹. — Du ^{xi}^e siècle datent avec précision toute une série d'églises à trompes d'angle, Saint-Luc (commencement ^{xi}^e siècle), église de Christianou (fin ^x^e, commencement ^{xi}^e siècle), la Panagia Lycodimou d'Athènes (antérieure à 1044), Nea Moni de Chios (milieu du ^{xi} siècle), Daphni (fin du ^{xi} siècle). On a dit déjà les traits caractéristiques de cette série : la coupole assez large de diamètre, portée sur un tambour à seize pans, que renforcent encore à Daphni seize contreforts demi-circulaires, et offrant en conséquence un aspect déprimé et trapu ; le progrès que marque la Nea Moni par la multiplication des coupoles et l'arrangement plus savant des combinaisons d'équilibre ; la décoration assez riche (sauf à Daphni) des façades extérieures. On suit bien, dans ce groupe à part, l'évolution et les progrès de la construction byzantine au ^{xi}^e siècle.

Le ^{XI}^e siècle. — A côté de la grande église de Saint-Luc, la petite église de la Theotokos, par l'élégance de ses proportions, par sa svelte coupole au tambour octogone, que soutiennent quatre minces colonnes de granit, par l'ingénieuse fantaisie de sa décoration extérieure, par le souple profil de ses toitures dessinant les lignes de la construction, réalise excellemment le type classique de l'église à pendentifs (fig. 210). Il semble bien qu'elle soit postérieure à sa massive voisine : on la mettrait volontiers à une date un peu antérieure à la Kilissé-Djami de Constantinople : toutes deux sont pour la deuxième moitié du ^{xi}^e siècle de bons exemplaires du type classique de l'église à croix grecque ².

L'époque des Comnènes. — Avec la fin du ^{xi}^e siècle, s'ouvre l'époque des Comnènes. Il y faut mettre à part tout d'abord deux édifices, l'église de la Panachrantos (Fenari-Issa-Mesdjid), formée de deux édifices accolés, dont l'un, celui du sud, semble dater de la fin du ^{xi}^e siècle, et l'église de Chora (Kahrié-Djami), reconstruite

1. Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*, Paris, 1842 (Saint-Nicodème, pl. 11-13); Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*, Paris, 1889; Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901; Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ., V, 1896); Schmidt, *Ἡ Νέα Μονὴ Χίου*; Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899.

2. Diehl, Schultz et Barnsley, *loc. cit.*, Salzenberg, Pulgher, Gurlitt, Ebersolt et Thiers, *loc. cit.*

au commencement du XII^e siècle par la belle-mère d'Alexis Comnène ¹ (fig. 359). Quatre robustes piliers en soutiennent la coupole, et l'espace carré qu'ils entourent se rattache presque directement à l'abside ; sur les trois autres côtés du carré s'élèvent des nefs latérales, plus basses, voûtées en berceau. Dans ce plan caractéristique, Wulff retrouve justement le souvenir des basiliques à coupole et la tradition de



Fig. 217. — Constantinople. Zeirek-djami (église du Pantocrator). Phot. Ebersolt.

Sainte-Sophie de Salonique ou de l'église de la Dormition à Nicée ² : preuve remarquable de la variété des recherches auxquelles se complaisaient les architectes byzantins de ce temps.

Le Pantocrator. — La triple église du Pantocrator (Zeirek-Djami) construite vers 1124 par Irène, femme de l'empereur Jean Comnène, est le représentant caractéristique du plan à croix grecque au XII^e siècle ³ (fig. 217). Les deux édifices qui, au nord et au sud, enserment la chapelle où était enterré l'empereur Manuel Comnène,

1. Pulgher, *loc. cit.* ; Schmidt, *Kahrié-djami* (IIR., XI), Sofia, 1906.

2. Wulff, *loc. cit.*, 137-138 ; Schmidt, *loc. cit.*, p. 112 suiv.

3. Salzenberg, Gurlitt, Ebersolt et Thiers, *loc. cit.*

offrent la même disposition : une coupole centrale, de diamètre assez considérable, posée sur quatre grands arcs que portent quatre colonnes¹. Dans l'église du nord, quatre calottes hémisphériques couvrent les angles du carré; la même disposition se répète dans l'église du sud, où une haute coupole couronne en outre la travée centrale du narthex; deux coupoles enfin, la seconde elliptique, surmontent la chapelle funéraire de Manuel Comnène.

Ces diverses coupoles sont portées sur des tambours polygonaux (seize pans pour la grande coupole de l'église sud) de hauteur variable, mais en général assez élancés, s'achevant par des lignes droites sur lesquelles posent les toitures de la coupole; dans les pans s'ouvrent de grandes fenêtres, séparées par des colonnettes appliquées aux arêtes du tambour. Chaque église s'achève par trois absides saillantes; les absides principales sont à sept pans. A l'église du sud et à la chapelle, ces absides sont décorées de deux étages de niches creuses étroites et longues, semblables à celles qui ornent les absides de Gül-Djami. A l'église du nord, l'abside centrale s'ouvre par une élégante fenêtre trilobée. Les lignes extérieures de la construction, très accusées, se marquent par des frontons courbes correspondant aux voûtes des berceaux. L'intérieur, très dégagé, grâce aux colonnes qui soutiennent les grands arcs, grâce à la sveltesse des hautes arcades qui relient ces colonnes aux murs latéraux, grâce à l'élévation de la coupole, est d'un fort heureux effet. Des hémicycles ménagés aux côtés de la grande abside donnent à celle-ci une forme des plus élégantes. Jadis, une riche décoration de marbre, dont il reste quelques parties, revêtait les murailles; un beau pavement, où les marbres et les porphyres se mêlent aux torsades de mosaïques, recouvre encore partiellement le sol; on y voit aussi des figures représentant les exploits d'Hercule. Malgré la magnificence de cette parure, l'édifice lui-même est entièrement bâti en briques : mais ainsi qu'on l'a déjà remarqué, l'indigence même de cet aspect laisse supposer qu'autrefois un revêtement de marbre couvrait les murailles extérieures de l'église.

L'église de la Kosmosoteira à Feredjik en Thrace, bâtie en 1152

1. Dans l'église du nord, ces colonnes sont remplacées aujourd'hui par des piliers; mais Gyllius, qui les vit encore en place au xvi^e siècle, dit qu'elles étaient en marbre thébaïque. Dans l'église du sud, les colonnes en granit rouge, qui existaient au xvi^e siècle, ont été remplacées par des colonnes en marbre blanc.

par le sébastocrator Isaac Comnène, offre un autre exemple d'un plan désormais devenu classique. Autour de la coupole centrale, portée sur un tambour à douze pans assez peu élevé, quatre petites coupoles se groupent symétriquement aux angles du carré. Des frontons courbes dessinent à l'extérieur l'extrémité des branches de la croix. Trois absides polygonales terminent l'édifice : celle du milieu est ouverte par une fenêtre trilobée. A l'intérieur, la coupole s'appuie à l'est sur deux massifs piliers, à l'ouest sur deux paires de colonnes accouplées. Le monument, daté avec précision, représente bien l'art courant de l'époque des Comnènes ¹.

L'église du Pantepote (Eski-Imaret-djami) date pareillement de la première moitié du XII^e siècle ². Elle rappelle par le plan Boudroum-Djami et Kilissé-djami, et mieux encore l'église septentrionale de la Panachrantos. Son abside à cinq pans est décorée de niches creuses ; le faite de ses toitures accuse fortement à l'extérieur les lignes de la structure ; sa coupole sur tambour à douze pans est largement percée de fenêtres. A l'intérieur, quatre piliers soutiennent une coupole à côtes plates. Ce qui est digne de remarque c'est que, comme dans d'autres églises de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Kosmosoteira, Kahrié, etc.), c'est par des lignes courbes que semble avoir été dessiné sur les façades latérales l'amortissement des berceaux de la croix. C'est ce trait qui se marque, plus caractérisé encore, dans l'église de Saint-Pantéléimon à Salonique (fig. 206), que je daterais volontiers du milieu du XII^e siècle ³.

En Grèce, les jolies petites églises de Kaisariani, près d'Athènes (fin X^e siècle), et de Saint-Théodore à Athènes (1049) (fig. 220), celles de Haghia Moni près de Nauplie (fig. 218) (construite en 1149 par l'évêque Léon d'Argos) et de Merbaca (fig. 219), qui date du même temps, la Kapnikarea d'Athènes et l'église de Samari qui sont également du XII^e siècle, montrent le même plan, mais simplifié, avec une coupole unique ⁴. La décoration

1. Ouspenski, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail* (IIR, XII), Sofia, 1907.

2. Pulgher, Gurlitt, Ebersolt, *loc. cit.*

3. On peut dater de la même époque sans doute un certain nombre d'églises anatoliennes à décor de niches creuses : Firsandyn (Strzygowski, *Kleinasiens*, 156), Ala-Klissé (Ramsay-Bell, *loc. cit.*, 399 sqq.), Silleh (Bell, dans RA, 1907, 1) et peut-être Ilauli-Klissé (Ramsay-Bell, 418 sqq.).

4. Couchaud, *loc. cit.* (Saint-Théodore, pl. VIII-X) ; Michel et Struck, *Die mittel-byzant. Kirchen Athens* (Athenische Mitteilungen, 1906) ; Lampakis, *loc. cit.* ; Struck, *Vièr byz. Kirchen der Argolis* (Ath. Mitt., 1909) ; Arnott Hamilton, *The church of Kaisariani*. Aberdeen, 1916, et surtout Millet. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*.

extérieure, on l'a vu, en est souvent fort pittoresque : à la différence des églises de la capitale, la brique, se combinant parfois même avec la faïence, y joue toujours le rôle essentiel. Mais surtout, tandis que Constantinople s'inspire surtout de la tradition hellénis-



Fig. 218. — Nauplie. Église de Haghia Moni (Coll. Hautes Études, B. 287).

tique, beaucoup de ces églises de Grèce, par les plans, les formes, la technique, paraissent se rattacher à l'Orient ; il a même semblé qu'en face de l'école de la capitale, on pût distinguer une école grecque dans l'architecture byzantine, qui, sans copier les églises d'Arménie, en rappelle cependant parfois les sévères façades, les lignes fermes, les berceaux de pierre, les trompes d'angle et les coupoles octogonales. Ces caractères apparaissent-ils assez constamment dans les églises de Grèce pour qu'on ait droit de conclure

à l'existence d'une école? Je ne sais trop. En tout cas, il n'est point sans intérêt de noter ici, à côté de l'influence de Constantinople, une action réelle — mais qu'il ne faut point exagérer — des traditions orientales.

Vogue du plan à croix grecque. — Quoi qu'il en soit, d'un bout à l'autre du monde byzantin, le type de l'église à croix grecque



Fig. 219. — Église de Merbaca (Coll. Hautes Études, B. 291).

est devenu, au XI^e et XII^e siècle, le type classique. On le rencontre en Cappadoce, dans les églises rupestres de Soghanli et de Gueurémé ¹, qui semblent dater du XI^e siècle, et en Calabre, dans les églises de San Marco de Rossano (XII^e siècle), et de la Cattolica de Stilo ² (XIII^e siècle); on le trouve dans les églises, assez insuffisamment connues encore, de l'île de Chypre ³ (églises à cinq coupoles disposées en croix : Peristerona près Nicosie et Hiéroskypos près Paphos; églises à coupoles alignées sur une nef allongée : Saint-Barnabé près Salamine et Sainte-Croix) comme dans celles de Macédoine (Nérès, 1164). Partout il offre les mêmes traits : sur le thème de la coupole, qui demeure caractéristique, les architectes

1. Rott, *loc. cit.*, 125, 208; Jerphanion (RA, 1908, II, 21).

2. Bertaux, *loc. cit.*, 119-121.

3. Enlart, *Manuel d'archéologie*, I, 210.

byzantins brodent d'innombrables variations; tout en réglant leurs constructions sur les grandes conceptions du VI^e siècle, ils s'efforcent d'y introduire plus de légèreté, de pittoresque, d'élégance. « Ce même rêve, dit M. Bayet, se retrouve sans cesse aux diverses époques de l'histoire de l'art. Quand l'architecture ionique eut produit ses œuvres les plus exquises, Pythios et ses disciples voulurent



Fig. 220. — Athènes. Église de Saint-Théodore.

la doter de formes plus élancées et d'une parure plus riche encore. Quand nos maîtres d'œuvre du XIII^e siècle eurent élevé ces églises où l'élégance s'unit si bien à la solidité, leurs successeurs du XIV^e siècle, sans délaissier le système ogival, essayèrent d'innover à leur tour en donnant aux édifices une allure plus svelte et une ornementation plus compliquée ¹. »

VI

LES ÉGLISES D'ARMÉNIE ET DE GÉORGIE

Il existe en Orient tout un groupe d'édifices, qu'on a longtemps apparentés aux églises byzantines de notre période, mais auxquels

1. Bayet, *Art byzantin*, 131.

on a voulu, en ces dernières années, attribuer un rôle considérable dans la formation de l'architecture religieuse du second âge d'or. Ce sont les églises d'Arménie et de Géorgie. Elles offrent cet avantage d'être assez exactement datées en général, et la question qui se pose à leur sujet les rend dignes d'une particulière attention.



Fig. 221. — Église de Pitzounda (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

Les monuments ¹.

— Il faut mentionner d'abord, pour son caractère exceptionnel, un curieux édifice : c'est, sur la côte de la mer Noire, l'église de Pitzounda (fig. 221). On l'a longtemps attribuée à l'époque de Justinien : en fait elle date du x^e ou même du xi^e siècle. Elle a la coupole à pendentifs, portée sur

un haut tambour percé de fenêtres, les trois absides saillantes, la forme de la croix dessinée à l'extérieur par les toitures des quatre berceaux, les murs construits en briques et moellons alternés, bref tout ce qui caractérise les églises à croix grecque de ce temps. C'est une œuvre purement byzantine, d'un art visiblement importé.

D'autres édifices au contraire, surtout dans l'intérieur du pays arménien, sont d'un style plus original. Telles sont, parmi les plus anciennes, l'église d'Usunlar (bâtie en 735), dont le plan rappelle la basilique à coupole et celle de Schirakavan (fin ix^e siècle), avec sa large nef unique couronnée d'une coupole (*Kuppelhalle*). Telle est, dans une île du lac de Van, l'église d'Akthamar (entre 915 et 921), construction à plan central dont la coupole repose sur huit niches demi-circulaires et dont la disposition rappelle fort celle de Sainte-Ripsimé (fig. 222). Puis c'est, à l'époque des Bagratides,

1. Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie*, Pétersbourg, 1860 ; Kondakof et Tolstoï, *Rousskiia Drevnosti*, IV, Pétersbourg, 1891 ; Lynch, *Armenia*, Londres, 1901, et surtout Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*. Voir aussi Bachmann, *Kirchen und Moscheen in Armenien*, Leipzig, 1913, et Rivoira, *Architettura musulmana*, Milan, 1914, p. 189-229.

aux alentours de l'an 1000, une admirable floraison de monuments : Marmaschen (entre 988 et 1029), nef unique à coupole (fig. 223). Koskawank (église de Saint-Jean, entre 1020 et 1040), et Daratchitchag (église de Saint-Grégoire, 1033), et Hagbat (comm^t du xi^e siècle), qui présentent le même plan. La disposition en quatre-feuilles se rencontre à l'église de Sion à Aténi (xi^e-x^e siècle), à Sanahin (xi^e siècle), aux Saints Apôtres de Kars (1^{re} moitié x^e siècle), et inscrite dans un cercle à Saint-Serge de Chtskong (vers 1022) et à Bana (comm^t x^e siècle), qui rappelle le plan de Zouarthnotz. On citera encore la cathédrale d'Argina (fin x^e siècle), et en Géorgie, la grande cathédrale de Koutaïs, bâtie vers 1003, malheureusement ruinée par les Turcs en 1691, l'église de Nikortzinda (milieu xi^e siècle), la belle église de Mokvi (fin x^e siècle), l'église du couvent de Ghelat (entre 1089 et 1125), et les églises de l'époque du roi David (1088-1125) et de la

reine Tamar (1184-1212). Mais il faut particulièrement mentionner les édifices de l'ancienne capitale arménienne, Ani. Sur le plateau, aujourd'hui désert et couvert de ruines, que l'Arpa-tchaï enveloppe de son profond ravin, plusieurs monuments fort intéressants subsistent. C'est la cathédrale, chef-d'œuvre de l'architecte Tiridate, commencée en 989, achevée en 1001, et dont le plan en forme de croix rappelle Mren et Sainte-Gaianè de Wagharchapat (fig. 224 et 225) ; c'est l'église de Saint-Grégoire, bâtie en 1001 par le roi Gagik, et dont le quatre-feuilles inscrit dans une enceinte circulaire répète le beau modèle créé à Zouarthnotz ; c'est l'église des Saints-Apôtres (fin x^e siècle), qui ressemble fort à Sainte-Ripsimé de Wagharchapat : c'est la chapelle dodécagone de Saint-Grégoire,

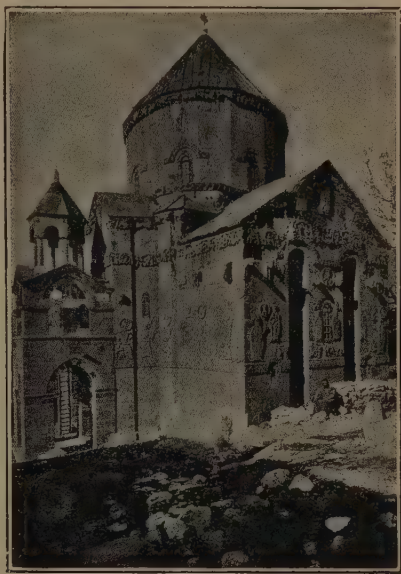


Fig. 222. — Église d'Akthamar (lac de Van), d'après Lynch, *Armenia*.

bâtie vers le milieu du x^e siècle par Abougamrentz, (fig. 226) et la chapelle circulaire du Rédempteur qui date de 1035, et c'est, de date un peu postérieure (1215), l'église de Saint-Grégoire, édifiée



Fig. 223. — Marmaschen. Église (d'après Strzygowski).

par Tigrane Honentz, et qui présente une nef unique couronnée d'une coupole. Bien d'autres monuments encore, datant du xii^e et du xiii^e siècle (par exemple l'imposante église d'Amaghou) se rencontrent en Arménie. Tout cela atteste un merveilleux essor, entre le ix^e et le xii^e siècle, de l'architecture arménienne et forme, par la variété des plans, par les formes, par la technique, un ensemble tout à fait digne d'attention.

Caractères de l'architecture arménienne. — Une chose y frappe d'abord : c'est la remarquable persistance de certaines traditions, par où ces édifices se rattachent aux monuments qu'entre le iv^e et le vi^e siècle l'art chrétien, sous l'influence orientale, bâtissait sur le haut plateau arménien. Dans les plans, on trouve le souvenir de la basilique à cou-

pole et de la construction à plan central ; la cathédrale de Koutaïs rappelle celle de Dvin ; l'église d'Aténi est une réplique de celle de Mzchet ; la cathédrale d'Ani ressemble à Sainte-Gaianè ; l'église de Bana



Fig. 224. — Ani. Cathédrale (d'après Lynch, *Armenia*).

et celle de Saint-Grégoire que le roi Gagik bâtit à Ani reproduisent exactement le beau modèle créé par l'architecte de Zouarthnotz au vii^e siècle ; le plan de Sainte-Ripsimé, si particulier à l'Arménie, et dans lequel, entre les quatre chapelles des angles, quatre absides saillantes terminent en demi-cercle les branches de la croix, se retrouve à Akthamar, aux Saints-Apôtres d'Ani, en bien d'autres édifices encore du ix^e et du x^e siècle. Et sans aucunement méconnaître l'esprit d'ingéniosité créatrice que semblent avoir possédé alors les architectes arméniens, sans nier l'aspect caractéristique qu'offrent les édifices de ce temps, peut-être cette imitation des modèles anciens oblige-t-elle cependant à diminuer un peu la part d'invention et d'originalité qu'on attribue aux maîtres et à l'art de cette époque.

Des traits remarquables toutefois apparaissent dans les formes. La coupole a à l'extérieur un aspect très particulier. Le tambour polygonal, assez haut, est surmonté d'un toit en forme de pyramide, très élevé, qui dissimule la coupole, et se dresse, comme une véritable tour, au centre de la construction. Les absides ne font point

saillie sur l'extérieur de la façade, et sont simplement marquées par des fentes triangulaires assez profondes, creusées dans l'épaisseur du mur. A l'intérieur, on observe l'emploi de l'arc outrepassé, les piliers à faisceaux de pilastres ou à colonnes engagées (fig. 225). L'ornementation des murailles extérieures n'est pas moins caracté-



Fig. 225. — Ani. Cathédrale: intérieur.
(d'après Strzygowski.

ristique. Des arcades aveugles, étroites et hautes, les décorent (fig. 223, 224, 227) ; des sculptures ornementales, d'un style riche et souvent un peu chargé, les couvrent de leurs entrelacs ; généralement la croix, colossale, se dessine à l'abside. Des figures parfois se mêlent à l'ornement (absides de Nikortz-minda, d'Ertatch-minda, fig. 228), en particulier dans la belle église d'Akthamar, dont toutes les façades sont couvertes

d'un magnifique décor, primitivement peut-être peint et doré, de figures d'animaux, de scènes sacrées, de personnages profanes, parmi lesquels on remarque l'image du fondateur ¹. Enfin, dans la technique, on constate l'emploi exclusif de la pierre de taille ; les hauts toits coniques eux-mêmes sont couverts de tuiles en pierre. Et ainsi ces églises de Géorgie et d'Arménie présentent un aspect très particulier, qui rappelle bien moins les types byzantins que les édifices romans d'Occident.

Assurément, à côté de ces traits originaux, d'autres traits purement byzantins apparaissent. Nombre d'églises sont construites sur le plan à croix grecque classique (Pitzounda, Lechné, Ghélat, etc.). Mais, au total, ce qui frappe surtout dans l'architecture de ces

1. Strzygowski, *loc. cit.*, 289 et suiv.

régions, c'est le mélange d'éléments divers, qu'expliquent fort bien la position géographique et la condition politique du pays. Le



Fig. 226. — Ani. Eglise de Saint-Grégoire (d'après Strzygowski).

voisinage de la Perse arabe y a introduit la décoration géométrique ; la prépondérance politique de Byzance y a fait pénétrer les formes de son art. On ne saurait oublier la réaction que l'école byzantine

eut sur l'Asie à partir de la fin du x^e siècle, et le fait que, selon l'expression de Strzygowski, l'Arménie fut, de 1004 à 1064, « une marche byzantine du côté de l'Est. » Ces importations se sont combinées avec de vieilles traditions indigènes soigneusement conservées. Ainsi est né un art original, qui, entre le x^e et le xii^e siècle, s'est manifesté en de nombreuses constructions et qui, par ses larges masses, ses lignes sévères, ses intérieurs obscurs, s'éloigne de plus en plus des formules byzantines.



Fig. 227. — Ani. Église de Saint-Grégoire (d'après Lynch, *Armenia*).

Byzance et l'Arménie. —

Ici se pose la question essentielle. Cet art arménien, tel qu'il nous apparaît, est-il tributaire de Byzance, ou bien au contraire a-t-il fourni quelques-unes de ses méthodes à l'art byzantin ?

Il y a quelques années encore, personne ne doutait de l'influence exercée par Byzance sur l'Arménie. Strzygowski a changé tout cela. Pour lui, l'avènement d'une dynastie arménienne, dans la personne de Basile I, sur le trône de Constantinople, aurait eu pour l'histoire de l'art des conséquences particulières, et le grand monument du nouveau règne, la Nea, procéderait directement de l'art arménien. Elle serait en conséquence « la création qui ouvrit des voies nouvelles sur le sol de Constantinople » (*die bahnbrechende Schöpfung auf dem Boden von Constantinopel*)¹, et le plan de l'église en croix grecque serait, par elle, originaire d'Arménie².

Il y a assurément dans ces théories beaucoup de choses ingé-

1. Strzygowski, *Kleinasien*, 193. Cf. *Der Dom zu Aachen*, 40, et *Die Baukunst der Armenier*.

2. Cf. les remarques très justes de Millet, *L'école grecque*, p. 73-75.

nieuses et séduisantes. Il est incontestable qu'au ix^e et au x^e siècle, Byzance était pleine d'Arméniens ¹. Une multitude d'aventuriers de ce pays venaient chercher fortune dans la capitale ; beaucoup d'entre eux y parvenaient aux grands emplois de l'administration, de l'armée, aux grandes charges de la cour. Des Arméniens occupaient le trône impérial même, Romain Lécapène, Nicéphore Phokas, Jean Tzimiscès.

Entre l'Arménie et la capitale, c'était un incessant va-et-vient de généraux et de diplomates ; sans cesse les petits souverains d'Arménie étaient en visite au Palais-Sacré, sollicitant des alliances, des titres, des pensions. Race active et intelligente, avide et pauvre, l'Arménien se répandait à travers tout le monde oriental. ² On trouve, au xi^e et au xii^e siècle, des peintres arméniens en Égypte, et d'autres à Jérusalem. A Constantinople, on rencontre des jurisconsultes arméniens,

et même — ce qui importe davantage — des architectes. A la fin du x^e siècle, quand le tremblement de terre de 989 ruina la coupole de Sainte-Sophie, des architectes arméniens travaillèrent à la restauration. Parmi eux était un certain Tiridate, qui est précisément l'architecte de la cathédrale d'Argina, de l'église de Hagbat et de la belle cathédrale d'Ani ³.

Il est incontestable, d'autre part, que certaines églises byzantines présentent des plans qui rappellent les édifices arméniens. On cite en particulier les sanctuaires triconques que l'on trouve, à la fin du x^e siècle, dans les plus anciennes églises de l'Athos, et dont l'une,



Fig. 228. — Ertatchminda. Abside (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*.)

1. Cf. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*, p. 732 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 729 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 590 et suiv.

on le remarque justement, fut bâtie par des Ibériens (Iviron) ; et on observe enfin que cet art d'Arménie, si original et si fécond au x^e et xi^e siècle, n'eût point pu conserver cette originalité, s'il avait été dominé par Byzance.

Les faits qui viennent d'être indiqués sont certains : sont-ils pourtant absolument probants ?

Outre que nous sommes assez mal renseignés sur les dispositions architecturales de la Nouvelle-Église, et que nous ignorons en conséquence les rapports qu'elle avait avec l'art arménien, il n'est point établi que le plan en croix grecque soit originaire d'Arménie ; et le plan triconque d'autre part a pu fort bien venir à l'Athos directement de Constantinople, où on le trouve employé dès le vi^e siècle, et peut-être plus anciennement.

Il demeure donc encore assez difficile de déterminer exactement la part de création originale qu'il y a dans l'art arménien et la portée de son influence. Cependant on ne peut plus guère contester aujourd'hui que les vieilles traditions de l'art asiatique conservées dans le pays arménien, les influences orientales dues au voisinage du monde musulman, n'aient contrebalancé de bonne heure dans ces régions l'influence byzantine, et produit, entre les mains d'architectes habiles et capables d'invention, un art qui, tout en devant quelque chose à Byzance, n'est point une copie servile de l'art byzantin. Ce qu'il faut dire en outre, c'est que, si cet art n'a donné rien d'essentiel à Byzance, il a dû à ses qualités propres d'avoir vers d'autres directions une curieuse expansion. La Géorgie a imité l'Arménie, et de là, contournant le domaine byzantin, le courant a atteint, dès le x^e ou xi^e siècle, la Russie et les Slaves du Sud et, franchissant le Danube, a pénétré jusque dans la péninsule des Balkans. Entre le plan de Mokvi et celui de Sainte-Sophie de Kief, il y a une analogie remarquable, et on a pu se demander si la vieille église russe n'était pas l'œuvre d'un arménien plutôt que d'un byzantin. Par ailleurs, l'influence de l'art arménien s'est fait sentir en Crète, en Grèce, et jusque sur les côtes de Dalmatie et d'Italie ¹. Parallèlement à l'art de Constantinople, l'Arménie a contribué à répandre dans le monde oriental les méthodes de son architecture. Et peut-être même n'est-il pas sans intérêt d'en rechercher — avec beaucoup de prudence toutefois — l'influence sur l'Occident et sur les origines de l'art roman ².

1. Cf. Strzygowski, *loc. cit.*, 715 et suiv. Millet, *L'école grecque*.

2. Cf. Strzygowski, p. 797 et suiv.

TABLE SOMMAIRE DES CHAPITRES

PRÉFACE. — RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET ABRÉVIATIONS	I-XIV
--	-------

LIVRE PREMIER

ORIGINES ET FORMATION DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>L'évolution de l'art chrétien au IV^e siècle. — Caractère et origines de l'art nouveau</i>	1
CHAPITRE II : <i>Les origines Syriennes</i>	24
CHAPITRE III : <i>Les origines Égyptiennes</i>	60
CHAPITRE IV : <i>Les origines Anatoliennes — Rôle de l'Asie Mineure dans la formation de l'Art Byzantin</i>	87
CHAPITRE V : <i>La diffusion des influences orientales — Rôle de Constantinople dans la formation de l'Art Byzantin</i> ..	112

LIVRE II

LE PREMIER AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>Sainte-Sophie</i>	153
CHAPITRE II : <i>L'art de bâtir chez les Byzantins — Les monuments de l'architecture au VI^e siècle</i>	168
CHAPITRE III : <i>Les monuments de la peinture — Fresques, mosaïques et icônes</i>	201
CHAPITRE IV : <i>Les monuments de la peinture — L'illustration des manuscrits</i>	230
CHAPITRE V : <i>Les Tissus</i>	264
CHAPITRE VI : <i>La Sculpture</i>	278
CHAPITRE VII : <i>L'Orfèverie et les Arts du métal</i>	305
CHAPITRE VIII : <i>La formation de l'Iconographie</i>	319
CHAPITRE IX : <i>L'Art Byzantin de Justinien aux Iconoclastes</i> ..	329
CHAPITRE X : <i>La querelle des Images</i>	360

LIVRE III

LE SECOND AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES (IX^e-XII^e SIÈCLES)

CHAPITRE I: <i>La Renaissance Macédonienne. — Caractères généraux de l'art nouveau. L'art profane à Byzance.....</i>	391
CHAPITRE II: <i>Les monuments de l'architecture civile — Le Palais Sacré — L'habitation Byzantine — La ville.....</i>	413
CHAPITRE III: <i>Les monuments de l'architecture religieuse — La décoration sculptée.....</i>	430

N
6250
D5
1925
v.1

Diehl, Charles, 1859-1944.

Manuel d'art byzantin, par Charles Diehl ... 2. éd. rev.
et augm.

Paris, A. Pickard, 1925-26.

2 v. illus. 23 cm.

"Renseignements bibliographiques et abréviations": t. 1, p. [xiii]-xv.

1. Art, Byzantine. 2. Architecture, Byzantine. I. Title.

(Full name: Michel Charles Diehl)

334616

28-9398

Library of Congress

N6250.D5 1925

CCSC/ej

